

Vanessa de Aguiar Fagundes

# El rostro de Brasil en el cine contemporáneo brasileño de 1994 a 2010

Departamento  
Historia del Arte

Director/es  
Martínez Herranz, Amparo

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>



**Universidad**  
Zaragoza

Tesis Doctoral

# EL ROSTRO DE BRASIL EN EL CINE CONTEMPORÁNEO BRASILEÑO DE 1994 A 2010

Autor

Vanessa de Aguiar Fagundes

Director/es

Martínez Herranz, Amparo

**UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA**

Historia del Arte

2014





**UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA  
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE**

**DOCTORADO: TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN EN HISTORIA DEL ARTE Y MUSICOLOGÍA**





**EL ROSTRO DE BRASIL EN EL CINE CONTEMPORÁNEO BRASILEÑO DE 1994 A 2010.**

**| Vanessa de Aguiar Fagundes |**

**ZARAGOZA**

**2014**



**Universidad**  
Zaragoza



**El rostro de Brasil en el Cine Contemporáneo brasileño de 1994 a 2010.**

| Investigación para obtención del título de doctor  
por el programa de Doctorado de Historia del Arte  
de la Universidad de Zaragoza bajo tutoría de la  
Dra. Amparo Martínez Herranz. |

**ZARAGOZA**

**2014**



## DEDICATORIA

*A mis padres por el amor, apoyo incondicional y confianza,*

*A Fernando y Valéria por el ejemplo e inspiración, sin su empujón no habría emprendido la aventura,*

*A mi compañero de viaje José por el amor y paciencia,*

*A mis amigos por los ánimos y generosidad, sin ellos no habría sacado energías para terminar, sus “fueguitos” (tomando las palabras del maestro Galeano) alumbraron mi camino.*



## AGRADECIMIENTOS

Quiero dejar constancia de que la presente tesis doctoral constituye un proceso de investigación en el que han participado, de un modo u otro, numerosas personas. Sin su apoyo y sus ánimos esta investigación no habría sido posible.

A mi directora de tesis Amparo Martínez Herranz, quién aceptó dirigir ese trabajo, por su amabilidad, su apoyo continuo y confianza.

A mis compañeros de la Unizar: Anita, José, María, María Luisa y Naike por compartir angústias y alegrías “tesiles”, por su amistosa ayuda, sus opiniones, sugerencias, por la lectura atenta de la tesis doctoral y los aportes en la corrección de mi texto en español.

A Fernando, Marina y Cristiano por su amabilidad y presteza al facilitarme el envío de libros esenciales desde Brasil.

A Sara y Katarina por la ayuda en la recolección de películas.

A mis padres y hermanas por su amor, confianza e impulso constante.

A Fernando y Valéria, una inspiración en mi vida, gracias a ellos embarqué en la aventura de realizar el doctorado.

A José, mi compañero de viaje, por estar cada día con su amor atento, soporte emocional, paciencia y confianza.

A Lorena, Laura, José Angel, Marina y José, eternos compañeros de mi vida en España, por los oídos incansables, amabilidad, apoyo y colaboración.

A mi familia política por el amparo incondicional, por su cariño, atención y cuidado en los momentos finales de la tesis doctoral.

A mis amigos, los de aquí y de allá al otro lado del charco, por su amistad incondicional, la fuerza de sus palabras fueron mi dosis diaria de ánimo cuando más necesité. Gracias por alumbrar mi andadura.

A todos ellos les ha tocado, en algún momento, escuchar mis quejas, dudas y alegrías sobre el cine brasileño. Debo agradecerles por el soporte emocional, la ayuda y motivación recibida. Cada uno a su manera me ha apoyado con sus constantes y alentadoras palabras. La ayuda recibida fue valiosa y necesaria. Todos son parte de esta tesis doctoral y presente está mi más eterno agradecimiento.





## RESUMEN

El objetivo de la investigación es el análisis estético y temático de la producción cinematográfica del cine contemporáneo brasileño. Empezamos el estudio volviendo la mirada hacia el pasado como un punto de partida para reflexionar sobre el cine contemporáneo, y así, comprender sus características, analizar el contexto histórico, las consecuencias de la crisis económica en la producción cinematográfica actual y sus efectos en la construcción estética bajo el nuevo dictamen de una sociedad de consumo postmoderna. El periodo elegido para el estudio empieza después del cierre de la EMBRAFILME en 1990, tras una crisis que lleva a la producción cinematográfica casi al estado de inexistencia, hasta lograr una “retomada” de la producción con el apoyo de leyes de incentivo. El análisis de las películas abarca los años de 1994 a 2010. En este marco temporal, nuevos paradigmas dictan las reglas, se busca el cine industrial que mira hacia los resultados y un público cada vez más amplio resultando en producciones poco arriesgadas, dentro de los moldes del melodrama y del cine de género resaltando el pragmatismo como una de las principales características de la nueva etapa. El cine de resultados volcado hacia el mercado remarca la característica más proclamada de la *Retomada*: la pluralidad del cine mosaico, de la diversidad, de una producción sin directrices políticas, ideológicas o estéticas. El cine visto como proyecto individual, listo para alcanzar cualquier segmento del mercado, que terminó por caracterizar el cine contemporáneo por su amplia variedad de temas, estilos y discursos estéticos.

Dado el primer paso, que contextualiza, sitúa y describe las principales características de la producción actual, seguimos el análisis exponiendo con detalle una retrospectiva enfocada en los temas que buscaron averiguar los nuevos paradigmas, la estética y el discurso del cine contemporáneo brasileño en la posmodernidad. Los temas fueron clave para la comprensión del panorama, construcción del sentido y la difusión de la producción actual. Dentro del temario fueron abordadas cuestiones sobre la identidad nacional, el mito fundador, el origen, las herencias, la construcción de la memoria, las distopías, la representación de zonas de exclusión social como la *favela* y el *sertão*, la dimensión realista en los retratos urbanos y la esfera cotidiana y privada. Se buscó comprender de qué forma esta mirada a la producción contemporánea nos ayuda en la aprehensión de la realidad y en la reflexión sobre hoy día, haciendo un ejercicio de enlaces simbólicos que fortalecen la conciencia colectiva, el sentido de una *brasilidade* y contribuyendo a la construcción de una propuesta de país. Por medio de la investigación estética hicimos un epítome que reunió aspectos culturales e históricos revelando el cine como un retrato en movimiento de la vida cotidiana, de las contradicciones, identidad, deseos e inquietudes de la sociedad brasileña. Además, averiguamos múltiples lecturas en la forma de abordar cada tema, diferentes matices capaces de hacer indagaciones sobre la realidad de Brasil.



## ABSTRACT

The purpose of the research is the aesthetic and thematic analysis of contemporary Brazilian film production. The study starts looking back into the past as a starting point to reflect on contemporary cinema, and thus understand its characteristics, analyse the historical context, the consequences of the economic crisis in the current film production and its impact on the aesthetic construction under the new judgment of a postmodern consumer society. The chosen period for the study begins right after the closure of the EMBRAFILME in 1990, subsequent to a crisis that leads the film production almost to the state of non-existence, until a “resumption” of production due to the support of incentive laws. The cinematographic analysis encompasses the years from 1994 to 2010. In this time frame, new paradigms dictate the rules, the industrial film is required for an expanding audience and focused on results, emerging low risk productions in the moulds of melodrama and genre film, and highlighting pragmatism as one of the main features of the new phase. The film turned to the market results emphasises the most proclaimed Resumption (*Retomada*) feature: the plurality of mosaic cinema, the diversity, and a production policy guidelines without ideological or aesthetic. Cinema is viewed as an individual project, ready to reach any market segment, which ultimately characterizes contemporary cinema for its wide variety of themes, styles and aesthetic discourses.

Once the first stage is covered, which contextualizes, places and describes the main features of the current production; the analysis is followed by exposing, in detail, a retrospective focused on the issues that pretended to investigate the new paradigms, aesthetics and discourse of contemporary Brazilian cinema in the postmodern era. The issues were key to understand the panorama, sense structure construction and dissemination of present production. Within the agenda were addressed questions of national identity, the founding myth, the origin, inheritance, construction of memory, dystopias, representation of social exclusion areas as the *favela* and the hinterland (*sertão*), realistic dimension in urban portraits, and quotidian and private sphere. It was intended to understand how this contemporary production outlook helps us in the apprehension of reality and reflection on today, doing an exercise of symbolic links that strengthen the collective consciousness, the sense of a *Brasildade* and contributing to build a proposal for a country. Through the aesthetic research, an epitome has been created, which brought cultural and historical aspects revealing film as a moving portrait of everyday life, contradictions, identity, desires and concerns of Brazilian society. Also, there has been found multiple readings on how to address each issue, different shades able to make inquiries about the reality of Brazil.



## EL ROSTRO DE BRASIL EN EL CINE CONTEMPORÁNEO BRASILEÑO DE 1994 A 2010.

1. Introducción.....	p.19
2. La “Retomada”, su preámbulo, características y entorno.....	p.39
3. ¿Televisión y el cine: sinergia e industria audiovisual?.....	p.55
4. Un panorama multicultural, la “diversidad” en la estética de la Retomada.....	p.63
5. Bajo la mirada del <i>Cinema Novo</i> .....	p.69
5.1. <i>Deus e o diabo na terra do sol</i> : el manifiesto barroco y mítico de Glauber .....	p.78
5.2. Retomada, cinema nuevo de nuevo: herencias y contrastes .....	p.86
5.3. <i>Central do Brasil</i> : reconstrucción de la brasilidade perdida.....	p.92
6. Mito fundador, identidad, distopías, representaciones de la nación brasileña.....	p.101
6.1. Distintos retornos al origen .....	p.110
6.1.1 <i>Carlota Joaquina: princesa do Brasil</i> , opera bufa del origen de Brasil .....	p.110
6.1.2 <i>Terra estrangeira</i> : el retorno melancólico a un origen, huérfanos a la deriva .....	p.116
6.2. Mito Fundador: la efeméride de los 500 años y la formación de la nacionalidad .....	p.126
6.2.1 <i>Brava Gente Brasileira, Desmundo</i> : subyugación y estrañamiento en el mestizaje.....	p.126
6.2.2 <i>Caramuru</i> : formación de la nacionalidad por la vía conciliadora .....	p.137
6.3. Cine e historia en la construcción de la memoria .....	p.143
6.3.1 <i>Lamarca, ¿O que é isso companheiro?</i> Memoria privada de la guerrilla .....	p.143
6.3.2 <i>Guerra de Canudos</i> : museu exótico del “sertão” .....	p.157
6.4. Distopías en la perspectiva contemporánea de la identidad nacional .....	p.165
6.4.1 <i>O Invasor</i> , callejón sin salida moral .....	p.165
6.4.1 <i>Cronicamente inviável</i> : los desastrosos de Brasil en relieve .....	p.174
7. El “sertão” arcaico, memoria de un Brasil profundo.....	p.183
7.1. <i>Baile Perfumado</i> , el sertão pop, verde, húmedo y moderno .....	p.185
7.2. <i>Narradores de Javé</i> : la palabra en la formación del inventario de memorias .....	p.194
7.3. <i>Auto da compadecida</i> : cultura popular y la picaresca nordestina .....	p.205
7.4. <i>Eu tu eles</i> : comedia de costumbres en el sertão .....	p.215
7.5. <i>Cinema, Aspirina e urubus</i> : buddy movie por las carreteras del sertão .....	p.222
8. Dimensión realista, los retratos urbanos.....	p.233
8.1. <i>Edifício Master</i> , encuentros que desvelan la ciudad .....	p.235
8.2. <i>De passagem</i> , una mirada intimista de la periferia .....	p.245
8.3. <i>Não por acaso</i> , la ciudad incontrolable .....	p.253
8.4. <i>Linha de passe</i> , colectividad en el seno de la periferia urbana .....	p.262
8.5. <i>Os inquilinos</i> , thriller sutil ante al caos violento en la periferia de São Paulo .....	p.271
9. Favela, violencia, crimen y pobreza. “Turismo al infierno”, donde está el Glamour? .....	p.277

9.1. <i>Noticias de uma guerra particular</i> , panorama de la violencia en la favela .....	p.285
9.2. <i>Ônibus 174</i> , cuando el invisible se asoma a la ventana .....	p.295
9.3. <i>Cidade de Deus</i> , genealogía convulsa del tráfico de drogas .....	p.304
9.4. <i>Carandiru</i> : código moral para la supervivencia .....	p.319
9.5. <i>Tropa de Elite</i> , violencia crónica y catarsis social .....	p.328
10. La esfera cotidiana y privada del drama a la comedia de situación .....	p.342
10.1. <i>O homem que copiava</i> , fragmentos y referencias en la construcción de la identidad.....	p.345
10.2. <i>Cazuza - o tempo não pára</i> , la voz de una generación .....	p.354
10.3. <i>Se eu fosse você</i> , la dramaturgia televisiva y el humor de clase media .....	p.363
10.4. <i>Mutum</i> , una mirada dulce sobre la amarga vida de los adultos .....	p.369
11. Conclusiones, efectos del cine actual brasileño en la construcción del sentido y del imaginario colectivo .....	p.379
12. Filmografía	
12.1. Filmografía de trabajo .....	p.393
12.2. Filmografía de referencia .....	p.429
13. Bibliografía General .....	p.493
14. Bibliografía Cine	
14.1. Bibliografía Cine General.....	p.501
14.2. Bibliografía Cine Brasileño.....	p.505
14.3. Bibliografía Cine Brasileño Contemporáneo.....	p.509
15. Fuentes video/ DVD .....	p.523

## 1. INTRODUCCIÓN

# EL ROSTRO DE BRASIL EN EL CINE CONTEMPORÁNEO BRASILEÑO







## 1. INTRODUCCIÓN

### JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

Este trabajo tuvo como punto de partida mi pasión por el cine brasileño y una intensa curiosidad por el paradigma de la identidad nacional tan discutida en mi país. El objetivo de la investigación fue tratar de descubrir cómo a pesar de todos los discursos universales y mundializados por la globalización, en Brasil todavía se buscaba el retrato, el rostro del país, sus personajes, realidad y espacios simbólicos. ¿Tendría el cine brasileño una dimensión ética? Comprender su cinematografía sería entender así, al propio país, además de dar a conocer (o en su caso profundizar la mirada) sobre la producción contemporánea de Brasil en España. Me pareció importante difundir el cine brasileño, buscando así acercar los debates de las producciones artísticas de los dos países en un futuro. Lo que al principio era una curiosidad intelectual después se transformó en un desafío: estrechar los lazos culturales y traer a territorio español una discusión que es actual y esencial para comprender cinematografías que construyen discursos diferenciados en el mercado cinematográfico mundial. La cinematografía moderna brasileña de los años sesenta, debido a su acercamiento con el cine de autor europeo, siempre estuvo en evidencia en las investigaciones y debates sobre el cine. Cabe en este trabajo acercar la discusión al campo del cine contemporáneo, apuntando hacia un tema presente de las identidades y el papel sociológico y estético del cine actual. Además de esto, la investigación se justifica como una nueva aportación intelectual sobre el cine contemporáneo brasileño ya que la bibliografía sobre el tema todavía es limitada, quedando por analizar y profundizar diversos aspectos de la nueva producción.

Toda la bibliografía consultada busca comprender y trazar pronósticos sobre el cine contemporáneo de Brasil. La aportación de mi investigación es localizar y analizar estéticamente los temas más representativos en el cine brasileño, exhibiendo cuestiones sobre la identidad nacional, el mito fundador, el origen, la herencia del *Cinema Novo*, la representación de zonas de exclusión social como la favela y el *sertão*, los retratos urbanos y la vida cotidiana.

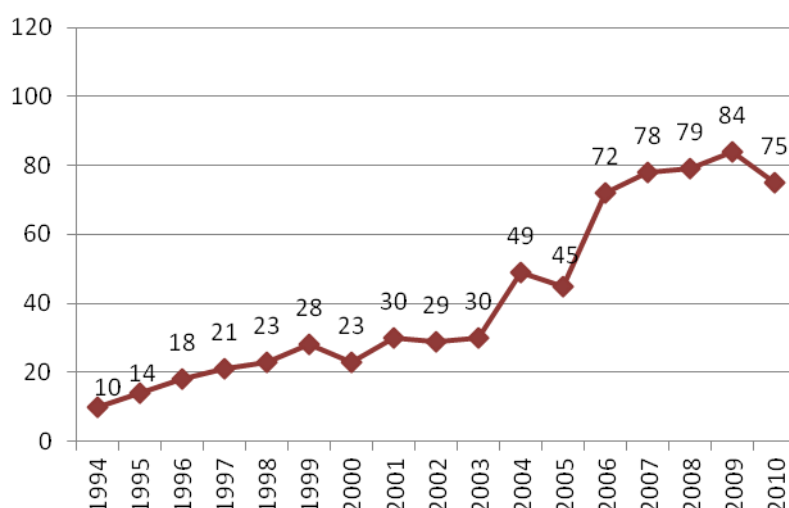
En cuestiones de carácter práctico, para empezar la investigación fue necesario mirar hacia el pasado como punto de partida para las reflexiones sobre el cine contemporáneo y así comprender sus características analizando el contexto histórico, la crisis económica, su reflejo en la producción cinematográfica y las consecuencias estéticas en la producción actual.

El periodo elegido para el estudio fue el periodo que empieza después del cierre de la EMBRAFILME en 1990, tras una crisis que lleva a la producción cinematográfica casi al estado de inexistencia, hasta lograr una “retomada” de la producción con el apoyo de leyes de incentivo. Según Luiz Zanin Oricchio en su libro *“Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada”* entre 1995 y 2003 se establece el periodo de la Retomada, pero cabe decir que aunque el autor opte por cerrar el periodo en 2003, creo que todavía la producción nacional sigue el mismo *modus operandi*, de la lógica del patrocinio privado no habiendo cambios estéticos en la forma de producir cine desde entonces. Por ello opté por seguir utilizando el término para referirme a la producción iniciada en los noventa hasta los días de hoy. El análisis de las películas abarca el periodo de 1994 a 2010. El marco temporal se inicia en 1994 con la película *Lamarca* de Sergio Resende, obra que simboliza la resistencia y lucha del cineasta por el hacer cinematográfico. La producción de la cinta tuvo inicio en el año de 1991 en el momento álgido de la crisis y rescató el debate sobre el cine en Brasil y la lucha por mantener la producción viva. El periodo estudiado en el presente trabajo contempla un recorte de dieciséis años y tiene como fecha final el año de 2010, estableciendo un límite que favorece la objetividad y preserva la perspectiva histórica al componer el análisis.

La selección de las películas fue una tarea ardua ya que la producción nacional creció de forma notoria ampliando el recorte y las múltiples perspectivas sobre los temas. Destacamos que el interés de la investigación no es totalizar, sino, acercar la mirada a la producción contemporánea, iluminar la senda para descubrir los temas, personajes y escenarios de ese periodo, revelando una muestra representativa de tendencias temáticas emergentes en el cine actual. Por ello la opción de incluir en el criterio de selección los documentales que nos parecieron esenciales para la conformación del corpus conceptual. Sobre los criterios selectivos, optamos por abordar las películas que: han tenido éxito de público, que cuentan con cierta calidad, originalidad y adecuación al temario o fueron reconocidas por la crítica especializada participando acti-

vamente de festivales de cine. Agregamos además ejemplos de películas de cine espectacular (comercial) porque ayudaron a contraponer las lecturas del cine reflexivo y son esenciales para comprender las distintas líneas estéticas dentro de la producción cinematográfica brasileña.

#### TOTAL DE LARGOMETRAJES LANZADOS POR AÑO (1994-2010)



Fuente: elaboración propia a partir de datos de la Ancine

Gran parte de la bibliografía consultada está escrita en portugués así que, optamos por hacer traducciones de las citas originales al castellano en el cuerpo del texto, facilitando así la lectura, pero manteniendo el texto original en portugués a pié de página. En esta línea, otra opción fue dejar el título de las películas en portugués ya que algunas de ellas no han sido estrenadas en territorio español.

Cabe destacar que los estudios aquí presentados intentan dar cuenta de una reflexión sobre la producción actual desde una perspectiva estética, sin embargo quedan puntos importantes a discutir sobre la producción cinematográfica brasileña en la actualidad como son cuestiones sobre la industria, el mercado, la distribución y la exhibición en territorio nacional en los que se entrará en futuras investigaciones y que en el texto de esa tesis han quedado expuestos de forma embrionaria.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

Hemos averiguado al componer el estado de la cuestión que el cine moderno de los años sesenta y setenta sigue siendo la principal fuente de referencia sobre el cine brasileño en ámbito internacional, entre las publicaciones encontradas, destacamos, de Randal Johnson: "*Cinema Novo x 5: Masters of Contemporary Brazilian Film*"<sup>1</sup>, inspirado en el título de la película *5 vezes Favela*, el autor traza un recorrido sobre el *Cinema Novo* y sus etapas diseccionando las diversas líneas estéticas adoptadas por 5 prominentes directores del *Cinema Novo*: Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Ruy Guerra, Glauber Rocha y Nelson Pereira dos Santos; El libro, *The film industry in Brazil - Culture and state*"<sup>2</sup>: discurre sobre el desarrollo de la industria cinematográfica en Brasil focalizando especialmente en la evolución y naturaleza de las relaciones entre Estado y cine durante 50 años, estudiando la intervención de éste en las producciones culturales como proveedor y regulador, componiendo un relato que remonta al principio de esas relaciones iniciadas a comienzos de los años treinta (en el gobierno de Getúlio Vargas como medida de proteccionismo ante el dominio de las películas americanas en el mercado nacional), con la aparición del cine sonoro y los primeros intentos de industrialización pasando por la Cinédia, Vera Cruz, *Cinema Novo*, hasta llegar a la creación del Instituto Nacional de cine y la Embrafilme; Los artículos, "*Brazilian Cinema Novo*"<sup>3</sup>; "*Brazilian Cinema Today*"<sup>4</sup> describen y analizan los presupuestos estéticos del *Cinema Novo* y su evolución; De Robert Stam y Randal Johnson: el artículo "*Beyond Cinema Novo*"<sup>5</sup> analiza lo que está por detrás del *Cinema Novo*, lo que pasó antes y a partir de su nacimiento, además describe los puntos en común en la formación de la historia cultural con EEUU, las consecuencias del colonialismo cultural en la producción cinematográfica de Brasil, la ausencia de público en las salas de cine y el dominio del cine estadounidense en el circuito nacional; El libro "*Brazilian Cinema*"<sup>6</sup>, estructurado en cinco partes, discurre sobre la historia del cine en Brasil desde los pri-

---

<sup>1</sup> JOHNSON, Randal, *Cinema Novo x 5: Masters of Contemporary Brazilian Film*, Austin, TX: University of Texas Press, 1984.

<sup>2</sup> JOHNSON, Randal. *The film industry in Brazil - Culture and state*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1987.

<sup>3</sup> JOHNSON, Randal, "*Brazilian Cinema Novo*", En: *Bulletin of Latin American Research*, Vol. 3, n. 2, 1984, pp. 95-106.

<sup>4</sup> JOHNSON, Randal, "*Brazilian Cinema Today*", En: *Film Quarterly*, Vol. 31, No. 4, Summer, 1978, pp. 42-45.

<sup>5</sup> STAM, Robert; JOHNSON, Randal, "*Beyond Cinema Novo*", En: *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, n. 21, November, 1979, 13-18.

<sup>6</sup> JOHNSON, Randal; STAM, Robert, *Brazilian Cinema*, New York: Columbia University Press; Expanded Ed., 1995.

meros momentos del cinematógrafo en tierras tropicales, trata de varios tópicos del cine brasileño y del *Cinema Novo* como: la Embrafilme, las relaciones del cine popular y el Estado, la productora Vera Cruz “A Brazilian Hollywood”, el documental nacional, la estética del hambre y el manifiesto por un arte popular revolucionario, construyendo así, un compendio de ensayos escritos por cineastas y teóricos del cine; De Ana del Sarto el artículo, “*Cinema Novo and New/Third Cinema Revisited: Aesthetics, Culture and Politics*”<sup>7</sup> tenemos una revisión crítica del cine político y social, que centra el análisis en una comparación entre el *Cinema Novo* brasileño y el Tercer Cine argentino buscando revelar los puntos de encuentro en las propuestas estéticas, así como, sus diferencias respetando las características específicas de cada contexto local.

En castellano<sup>8</sup> destacamos los libros: de Víctor Manuel Amar Rodríguez “*El Cine Nuevo Brasileño (1954-1974)*”<sup>9</sup>, un recorrido analítico del *Cinema Novo*, sus autores y obras más emblemáticas; de Alberto Elena y Marina Díaz López, el libro “*Tierra en trance: el cine latinoamericano en 100 películas*”<sup>10</sup> una epitome analítica que abarca 100 de las producciones cinematográficas más representativas del cine latinoamericano, delineando en tres apartados (“Tradición y renovación”, “Nuevos cines” y “Perspectivas”) épocas diversas como la “edad de oro” entre los años treinta y cincuenta, el “Nuevo Cine” surgido a partir de la segunda mitad de los años 50, marcado por la revolución política y una postura anti comercial y por último “perspectivas” que apunta a nuevos caminos.

De los volúmenes publicados en Brasil sobre el *Cinema Novo*, subrayamos: “*O cinema brasileiro moderno*”<sup>11</sup> de Ismail Xavier, que condensa su visión del cine de los años 60 hasta los años 80, haciendo una reflexión sobre la estética, la política y el imaginario nacional, poniendo en foco un análisis de la obra de Glauber Rocha; El libro, “*Brasil em tempo de cinema: ensaios sobre o cinema brasileiro*”<sup>12</sup> de Jean-Claude Bernardet, clásico de la crítica cinematográfica brasileña que examina diez años del cine

<sup>7</sup> SARTO, Ana del, “Cinema Novo and New/Third Cinema Revisited: Aesthetics, Culture and Politics”, En: *Chasqui*, Vol. 34, Special Issue n. 1: Brazilian and Spanish American Literary and Cultural Encounters, 2005, pp. 78-89

<sup>8</sup> La bibliografía sobre el cine Brasileño en español todavía es limitada, poco ha sido publicado o traducido (una razón más para el desarrollo de este trabajo).

<sup>9</sup> AMAR RODRÍGUEZ, Víctor Manuel, *El Cine Nuevo Brasileño (1954-1974)*, Madrid: Dykinson, 1994.

<sup>10</sup> ELENA, Alberto; DÍAZ LÓPEZ, Marina (eds.), *Tierra en trance: El cine latinoamericano en 100 películas*, Madrid: Alianza, 1999.

<sup>11</sup> XAVIER, Ismail, *O cinema brasileiro moderno*, São Paulo: Paz e Terra, 2001.

<sup>12</sup> BERNARDET, Jean – Claude, *Brasil em tempo de cinema: ensaios sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. (1ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.)

nacional haciendo un abordaje profundo (desde una perspectiva interna) de las películas realizadas entre 1958 y 1966, siendo un ensayo crucial para la comprensión de la composición estética, política y social del *Cinema Novo*. El eje de la obra destaca el papel de la clase media, (origen de los *cinemanovistas*) y la incapacidad de establecer un dialogo efectivo con las clases populares, una ambigüedad rotunda para un cine que se pretende revolucionario pero está en mitad del camino entre el apoyo al pueblo y el servilismo en relación a las clases dominantes; De Glauber Rocha, destacamos el libro *“Revisão crítica do cinema brasileiro”*<sup>13</sup> una “obra manifiesto”, que circunscribe el conjunto conceptual de Glauber, reuniendo los textos de la intervención crítica del director en los medios a partir del año 1957 hasta 1963, promoviendo el debate sobre el panorama cultural de la época y discutiendo acerca de las cuestiones levantadas por cineastas emblemáticos de la cinematografía nacional como Humberto Mauro, Mário Peixoto, Alberto Cavalcanti, Lima Barreto, Anselmo Duarte, Nelson Pereira dos Santos, Saraceni, Ruy Guerra, Linduarte Noronha entre otros; Subrayamos igualmente el libro *“Revolução no Cinema Novo”*<sup>14</sup>, una antología de escritos, reunión de artículos, entrevistas, reflexiones además de notas biográficas escritas en 1980 que componen un balance de 20 años de trayectoria del director en el cine, entre los textos más celebres están *“Eztetyka da fome”* (1965) y *“Eztetyka do sonho”* (1971).

Para ampliar la visión sobre la evolución del cine brasileño destacamos: *“História do cinema brasileiro”*<sup>15</sup> de Fernão Ramos, *“Historiografia clássica do cinema brasileiro”*<sup>16</sup> de Jean-Claude Bernadet, *“Cinema brasileiro: das origens à Retomada”*<sup>17</sup> de Sidney Ferreira Leite, *“Adivinhadores de água - Pensando no cinema brasileiro”*<sup>18</sup> de Eduardo Escorel, un libro de ensayos en que hace un análisis coyuntural desde el *Cinema Novo* hasta la Retomada. Discurre en un primer momento a respeto del clima de euforia que se proyectó en el aire al principio de la Retomada, después de una crisis más, alertando que los periodos de crisis son un trazo definidor de nuestra cinematografía que todavía no ha encontrado una vía auto sostenible, reiterando la importancia

---

<sup>13</sup> ROCHA, Glauber, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963. (2.ed. ampl. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.)

<sup>14</sup> ROCHA, Glauber, *Revolução no Cinema Novo*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

<sup>15</sup> RAMOS, Fernão (dir.), *História do cinema brasileiro*, São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

<sup>16</sup> BERNARDET, Jean-Claude, *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, 2ª Ed. São Paulo: Annablume, 2008.

<sup>17</sup> LEITE, Sidney Ferreira, *Cinema brasileiro: das origens à Retomada*, São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

<sup>18</sup> ESCOREL, Eduardo, *Adivinhadores de água - Pensando no cinema brasileiro*, São Paulo: Cosac Naify, 2005.

de mantener los ojos abiertos, el espíritu crítico ante al “triumfalismo mediático”. El análisis sigue en los relatos sobre las relaciones del Estado y el cine, de la búsqueda frenética por la “novedad” y espontaneidad en detrimento de la reflexión, además de exponer la aspiración por componer una industria autónoma. En la segunda parte del libro encontramos textos analíticos que elaboran una relectura de películas de cineastas como Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Tata Amaral, Lúcio Ferreira y Paulo Caldas.

Sobre el cine contemporáneo brasileño en castellano resaltamos: de Giovanni Ottone, *“Terra Brasil 95-05. El renacimiento del cine brasileño”*<sup>19</sup> un recorrido desde la caída hasta el renacimiento del cine brasileño a mediados de los años 90, relatando sus características y diversidad; de Octavio Getino *“Cine Iberoamericano – Los desafíos del nuevo siglo”*<sup>20</sup> un diagnóstico de la producción y del mercado cinematográfico iberoamericano; bajo la coordinación de Juan Carlos Vargas está el libro *“Tendencias del cine iberoamericano en el nuevo milenio, Argentina, Brasil, España y México”*<sup>21</sup>, que con los ejes en la transnacionalidad y la globalización construye un corpus con veintiún textos de especialistas en cine, sobre la producción brasileña los capítulos intentan trazar un pequeño panorama de la producción actual en el cine de conciliación de Walter Salles, el realismo de Beto Brant, y la adaptación de Fernando Meirelles, Ceguera, de la novela de Saramago; De Zaira Zarza tenemos el libro *“Camino del cine brasileño contemporáneo”*<sup>22</sup> un panorama que aborda treinta y dos largometrajes realizados entre 1995 y 2008 haciendo un análisis de la producción cinematográfica brasileña en el período; Podemos destacar además el artículo publicado por Elena Santos *“Nuevo cine brasileño: ¿Realidad o ficción?”*<sup>23</sup>, que se acerca a las circunstancias de la caída y del renacimiento del cine, habla de la implicación de la Globo Filmes en la publicidad de algunas producciones, la presencia de las *Majors* (Columbia, Fox y Warner) en la distribución de las películas, destaca las obras de Walter Salles y Fernando Meirelles, habla sobre la

---

<sup>19</sup> OTTONE, Giovanni (Ed.), *Terra Brasil 95-05. El renacimiento del cine brasileño*, Festival Internacional de Cine de Las Palmas. Madrid: T&B editores, 2005.

<sup>20</sup> GETINO, Octavio, *Cine Iberoamericano – Los desafíos del nuevo siglo*, Buenos Aires: Fundación Centro Integral Comunicación, Cultura y Sociedad, 2007.

<sup>21</sup> VARGAS, Juan Carlos (coord.), *Tendencias del cine iberoamericano en el nuevo milenio: Argentina, Brasil, España y México*, UDG Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades/ Patronato del Festival Internacional de Cine en Guadalajara, 2011.

<sup>22</sup> ZARZA, Zaira, *Camino del cine brasileño contemporáneo*, La Habana: Ediciones ICAIC, 2010.

<sup>23</sup> SANTOS, Elena, *“Nuevo cine brasileño: ¿Realidad o ficción?”*, En: *Guaragao*, Año 13, No. 31/32 (Invierno 2009), pp. 47-58.



indagación de la identidad nacional, la dicotomía campo vs ciudad (*sertão* y favela) haciendo cuestionamientos sobre la nueva cosecha de películas.

Las fuentes encontradas en portugués sobre el Cine de la Retomada y la producción contemporánea se han dividido en dos categorías. Por un lado las investigaciones académicas sobre la industria cinematográfica, que buscan hacer un recorrido histórico y económico del campo. Por otro lado, los libros de relatos, críticas y ensayos que intentan abarcar los temas, resaltar características y comparar la producción actual a una historiografía anterior.

Los trabajos de investigación traen cuestionamientos sobre el mercado del cine en Brasil, su vínculo de dependencia financiera en relación al Estado, el intento de formar una industria audiovisual auto sostenible, los problemas de distribución y exhibición en territorio nacional y la dificultad de formar un público todavía acostumbrado al discurso televisivo o de Hollywood.

Destacamos aquí las investigaciones sobre la industria cinematográfica: “*A política cinematográfica no período de 1990-2000*”<sup>24</sup> de André Gatti, escrita en 2003, habla de las cuestiones económicas y del funcionamiento de la industria después de las leyes de incentivo destacando los principales problemas en la distribución y exhibición, relación de qué forma se desarrolló la producción reciente con la creciente internacionalización comercial de este sector de la industria; La tesis “*A Retomada do cinema brasileiro: Uma análise da indústria cinematográfica nacional, de 1995 a 2005*”<sup>25</sup> de Danielle dos Santos Borges, escrita en 2007, donde hace un análisis estadístico sobre la industria del cine destacando producción, distribución y exhibición. Para ello destaca un estudio cuantitativo (análisis del mercado actual) de las producciones, analizando las empresas productoras y distribuidoras; La investigación “*O Cinema da Retomada: Estado e Cinema no Brasil da Dissolução da Embrafilme à criação da ANCINE*”<sup>26</sup> de Melina Izar Manzon, en que habla de las relaciones de dependencia del cine y el Estado en el período de 1990 a 2002. Se basa para ello en los discursos elaborados por el campo cinematográfico y documentos, pretendiendo comprender la nueva concepción de

---

<sup>24</sup> GATTI, André, *A política cinematográfica no período de 1990-2000*, En: FABRIS, Mariarosaria... [et. Al.] (org.). Estudos Socine de Cinema, ano III. Porto Alegre: Sulina, 2003.

<sup>25</sup> BORGES, Danielle dos Santos, *A Retomada do cinema brasileiro: Uma análise da indústria cinematográfica nacional, de 1995 a 2005*, Dissertação apresentada ao Doutorado em Ciências da Comunicação da Universidade Autônoma de Barcelona, Barcelona: 2007.

<sup>26</sup> MANZON, Melina Izar. *O Cinema da Retomada: Estado e Cinema no Brasil da Dissolução da Embrafilme à criação da ANCINE*. Dissertação de Mestrado, Campinas, UNICAMP, IFCH, 2006.

hacer cine en Brasil actualmente; y la tesis “*O Pensamento Industrial Cinematográfico Brasileiro*”<sup>27</sup> de Arthur Autran, de 2004, que pone en discusión el pensamiento industrial cinematográfico en Brasil y habla de las discusiones para la formación de dicha industria, las propuestas, contradicciones e ilusiones que el tema impone.

Las investigaciones tuvieron gran importancia en este trabajo porque ampliaron el campo de visión, creando el contexto del período y del tema que propusimos tratar. Sin embargo, además de cualquier análisis de fondo económico o historiográfico, la intención del trabajo es discutir cuestiones estéticas y sociológicas del cine actual. De ahí la necesidad de buscar otras fuentes. Así son fundamentales para el trabajo: el libro “*O Cinema da Retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*”<sup>28</sup>, de 2002, en que Lucia Nagib recopila declaraciones de gente que hace cine. Basado en una encuesta desarrollada con preguntas sobre influencias intelectuales, previsiones y críticas para el cine de esas fechas, es un interesante panorama de expectativas de productores, críticos y directores; El volumen “*The New Brazilian Cinema*”<sup>29</sup>, de 2003 editado por Lucia Nagib recopila ensayos de importantes teóricos del cine brasileño que tratan de localizar y analizar las tendencias estéticas de la producción contemporánea y su diálogo con la tradición nacional popular del *Cinema Novo*; la obra “*Cinema Brasileiro 1995-2005: revisão de uma década*”<sup>30</sup>, organización de Daniel Caetano, de 2005, un libro de ensayos de distintos profesionales que intentan analizar la producción de la Retomada apuntando características, temas, fallos, cuestionamientos y perspectivas sobre el futuro de la producción nacional; El libro *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*”<sup>31</sup> de 2003, Luiz Zanin Oricchio hace una recopilación de los temas más recurrentes en la Retomada, enseña tendencias, dificultades y traza una mirada hasta territorios simbólicos en un dialogo con el *Cinema Novo*; El volumen “*O cinema Brasileiro dos anos 90*”<sup>32</sup>, ensayo de 2009 de Ismail Xavier, un verdadero enfrentamiento entre el pasado y el presente, apuntando diferencias y convergencias del Cine Moder-

---

<sup>27</sup> AUTRAN, Arthur, *O Pensamento Industrial Cinematográfico Brasileiro*, Campinas, SP: tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Multimeios, Instituto de Artes, Unicamp, 2005.

<sup>28</sup> NAGIB, Lúcia, *O Cinema da Retomada: depoimento de 90 cineastas dos anos 90*, São Paulo, Editora 34, 2002.

<sup>29</sup> NAGIB, Lúcia (ed.), *The New Brazilian Cinema*, London; New York: I. B. Tauris (in association with The Centre for Brazilian Studies, University of Oxford), 2003.

<sup>30</sup> CAETANO, Daniel (org.). *Cinema Brasileiro 1995-2005: revisão de uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

<sup>31</sup> ORICCHIO, Luiz Zanin, *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*, São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

<sup>32</sup> XAVIER, Ismail, MENDES, Adilson (org.), *O cinema Brasileiro dos anos 90*, En: Revista Praga, n.9, 2000. Rio de janeiro: Beco do Azougue, 2009.

no de los años 70 y la producción contemporánea; El libro *“Cultura Popular no cinema brasileiro dos anos 90”* de Marina Soler Jorge, 2009 llama la atención para el contenido social y la cultura popular presentes en el cine de la retomada; Y el libro *“Cinema Brasileiro no Século 21: reflexões de cineastas, produtores, distribuidores, exibidores, artistas, críticos e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional”*<sup>33</sup> de Franthiesco Ballerini, 2012 resultado de dos años de entrevistas con importantes nombres del cine nacional, el libro busca reflexionar sobre los rumbos de la cinematografía contemporánea brasileña.

Además hemos podido localizar distintos artículos que intentan dar cuenta, investigar y discutir el renacimiento y los distintos aspectos que rigen la nueva filmografía: la pluralidad de temas y estilos, los enlaces simbólicos con el *Cinema Novo* y su temario, los discursos sobre la identidad nacional, el *sertão* y la favela, las películas históricas, el interés por formar una industria audiovisual con patrón de calidad globalizado, la nueva dinámica con la presencia de la Globo Filmes en el mercado cinematográfico, sus consecuencias estéticas, y el papel de las *Majors* en la distribución de películas nacionales. Subrayamos: “O novo cinema sob o espectro do Cinema Novo”<sup>34</sup>, de Lucia Nagib, “O cinema brasileiro contemporâneo”<sup>35</sup>, de Kátia Maciel; “El cine brasileño de la reactivación”<sup>36</sup> de Sylvie Debs; “O cinema da busca: discursos sobre identidades culturais no cinema brasileiro dos anos 90”<sup>37</sup>, de Mirian de Souza Rossini; “TV Globo, the MPA and Contemporary Brazilian Cinema”<sup>38</sup> de Johnson Randal; “Post-Cinema Novo Brazilian Cinema”<sup>39</sup>, de Johnson Randal; “The Brazilian Retomada and Global Hollywood”<sup>40</sup>, de Johnson Randal; “Cinema Brasileiro (1990-2002): da Crise dos

<sup>33</sup> BALLERINI, Franthiesco, *Cinema Brasileiro no Século 21: reflexões de cineastas, produtores, distribuidores, exibidores, artistas, críticos e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional*, São Paulo: Summus Editorial, 2012.

<sup>34</sup> NAGIB, Lúcia, “O novo cinema sob o espectro do Cinema Novo”, En: *Estudos de cinema - Socine II e III*. São Paulo, Annablume, 2000. p.116-127.

<sup>35</sup> MACIEL, Kátia, “O cinema brasileiro contemporâneo”, En: *Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais*, 1998, vol. 11, p. 47-78.

<sup>36</sup> DEBS, Sylvie, “El cine brasileño de la reactivación”, Trad. Ana Sofia Campos. En: *Revista Cinémas D’Amérique Latine*, nº 12. Paris: Ed. Press Universitaires Du Mirail (PUM), 2004.

<sup>37</sup> ROSSINI, Mirian de Souza, “O cinema da busca: discursos sobre identidades culturais no cinema brasileiro dos anos 90”, En: *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, nº 27, agosto 2005, p. 98

<sup>38</sup> JOHNSON, Randal, “TV Globo, the MPA and Contemporary Brazilian Cinema”, En: *Latin American Cinema: Essays on Modernity, Gender and National Identity*. Ed. Lisa Shaw and Stephanie Dennison. North Carolina: McFarland, 2005, 11-38

<sup>39</sup> JOHNSON, Randal. “Post-Cinema Novo Brazilian Cinema.” En: *Traditions in World Cinema*. Ed. Steven Jay Schneider, Linda Badley and R. Barton Palmer. Edinburgh: Edinburgh University Press; New Brunswick: Rutgers University Press, 2006, 117-129.

<sup>40</sup> JOHNSON, Randal, “The Brazilian Retomada and Global Hollywood,” En: *History and Society: Argentinian and Brazilian Cinema since the 1980s*. Ed. Gastón Lillo and Walter Moser. Ottawa: Legas Publishing, 2007, 87-100.

Anos Collor à Retomada,”<sup>41</sup> de Maria do Rosário Caetano; “Novo cinema brasileiro”<sup>42</sup>, de Tânia Pellegrini; De Ivana Bentes tenemos: “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome”<sup>43</sup>, texto en que la autora discurre sobre el cambio de paradigma en la representación de territorios míticos como el *sertão* y la *favela* transformados por la nueva cinematografía en tarjetas postales perversas, jardines exóticos que explotan visualmente la miseria y sus personajes. Bentes elabora una contraposición analítica del retrato de esos espacios simbólicos en el *Cinema Novo* y en el cine contemporáneo tomando como referencia el manifiesto “La estética del hambre” de Glauber, dándole nuevo significado en la Retomada como la “Cosmética del hambre”; En el artículo “O Copyright da miséria e os discursos sobre a exclusão”<sup>44</sup>, sigue el análisis identificando el consumo de imágenes de pobreza y violencia en una dicotomía de fascinación y terror que ilustra su explotación grotesca en los medios, revelados en la forma espectacular como se presentan los crímenes, sin retratar el cuadro en su totalidad, dentro del contexto social y económico. La autora discurre igualmente, sobre la creación de un “discurso del temor” y el refuerzo de estereotipos acerca de la pobreza y zonas de exclusión. Analiza además sobre el paso de la “Estética a la Cosmética del hambre” en la cinematografía contemporánea, la espectacularización de la violencia, sobre la pobreza consumible en la difusión de una idea de primitivismo exótico y multiculturalismo en la instauración de un “turismo folclórico” en la favela.

Sobre las representaciones de la historia en el cine destacamos: *Versões e ficções: O seqüestro da história*<sup>45</sup>, editado por Daniel Aarao Reis Filho; “Imagens de Canudos”<sup>46</sup>, de Jacqueline Hermann; *História e Audiovisual no Brasil do Século XXI*<sup>47</sup>, organizado por Dennilson de Oliveira; *História e cinema: Dimensões Históricas do Audiovisual*<sup>48</sup>, organizado por Maria Helena Capelato; “Globalization and Identity Discour-

<sup>41</sup> CAETANO, Maria do Rosário, “Cinema Brasileiro (1990-2002): da Crise dos Anos Collor à Retomada,” En: *Revista Alceu. PUC-RIO*, 2007, vol. 8, n.15, p. 196.

<sup>42</sup> PELLEGRINI, Tânia, “Novo cinema brasileiro”, En: *Comunicação & Educação*, 2008, vol. 5, n. 14.

<sup>43</sup> BENTES, Ivana, “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome”, En: *ALCEU: Revista de Comunicação, Cultura e Política*. v.8, n.15. jul-dez/2007, Rio de Janeiro: PUC, Dep. de Comunicação Social.

<sup>44</sup> BENTES, Ivana, “O Copyright da miséria e os discursos sobre a exclusão”, En: *Revista Lugar Comum*, Nº 17, pp. 85-95.

<sup>45</sup> REIS FILHO, Daniel, et al., *Versões e ficções: O seqüestro da história*, São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1997.

<sup>46</sup> HERMANN, Jacqueline, “Imagens de Canudos”, En: SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge (orgs.), *A história vai ao cinema*, Rio de Janeiro: Record, 2001.

<sup>47</sup> OLIVEIRA, Dennilson de (Org.), *História e Audiovisual no Brasil do Século XXI*, Curitiba: Juruá, 2011.

<sup>48</sup> CAPELATO, Maria Helena; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Tomé; MORETTIN, Eduardo (orgs.), *História e cinema: Dimensões Históricas do Audiovisual*, São Paulo: Alameda Editorial, 2a ed. 2011.

*se in Latin America: Caramuru and the Brazilian Foundation Myth*<sup>49</sup>, de Félix Ayoh' Omidire;

Sobre las representaciones del *sertão* y el *cangaço*: “O Sertão Líquido de Lirio Ferreira: Trajetórias do Cinema Jovem de Pernambuco – anos 1990/2000”<sup>50</sup>, de Carlos Pereira Gonçalves; “Baile Perfumado: o cangaço revisitado”<sup>51</sup> de Marcelo Dídimo “El cangaço en el cine brasileño”<sup>52</sup>, Marcelo Dídimo; “*O cinema brasileiro contemporâneo e a invenção do sertão-mundo*”<sup>53</sup>, de Émile Cardoso Andrade;

Sobre el cine documental: *O documentário de Eduardo Coutinho*<sup>54</sup>, de Lins Consuelo; “Eduardo Coutinho: el espíritu del documental”<sup>55</sup>, de Michael Chana y Mike Gonzalez; *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*<sup>56</sup>, de Consuelo Lins y Claudia Mesquita; “El nuevo documental brasileño, una breve reseña”<sup>57</sup>, de Paulo Antonio Paranaguá;

Sobre las representaciones de la favela y la violencia urbana: “Vozes e imagens do morro: as favelas cariocas no cinema brasileiro”<sup>58</sup> de Márcia da Silva Pereira; “*Cidade de Deus* na zona de contato: Alguns impasses da crítica cultural contemporânea”<sup>59</sup>, de Paulo Jorge Ribeiro; “*Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a idéia de espetáculo*”<sup>60</sup>, de Esther Hamburger; “Expressões fílmicas da violência urbana contemporânea: Cidade de Deus, Notícias de uma guerra particular e Falcão,

---

<sup>49</sup> OMIDIRE, Félix Ayoh', “Globalization and Identity Discourse in Latin America: Caramuru and the Brazilian Foundation Myth”, En: *The Global South*, Vol. 4, No. 1, Special Issue: Latin America in a Global Age, Spring 2010, pp. 7-30.

<sup>50</sup> GONÇALVES, Carlos Pereira, “O Sertão Líquido de Lirio Ferreira: Trajetórias do Cinema Jovem de Pernambuco – anos 1990/2000”, En: *Intercom*, 2007, p.10. Disponible en: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1557-1.pdf>; Último acceso 22 Ago. 2012.

<sup>51</sup> DÍDIMO, Marcelo. “Baile Perfumado: o cangaço revisitado” En: CAETANO, M. Rosário, *Cangaço – o nordestern no cinema brasileiro*, p. 61

<sup>52</sup> VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza, “El cangaço en el cine brasileño”, En: *Revista Razón y Palabra*, n. 76, mayo-julio, 2011. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey México. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199519981047>, último acceso 21 Jul. 2012.

<sup>53</sup> ANDRADE, Émile Cardoso, *O cinema brasileiro contemporâneo e a invenção do sertão-mundo: errâncias a céu aberto*, Tese (Doutorado em Literatura)-Universidade de Brasília, Brasília: [s/n.], 2011, p. 80.

<sup>54</sup> LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

<sup>55</sup> CHANAN, Michael; GONZALEZ, Mike, “Eduardo Coutinho: el espíritu del documental”, En: *Guaraguan*, Año 10, No. 22, Summer, 2006, pp. 59-66.

<sup>56</sup> LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Jorge Zahar Editor, 2008.

<sup>57</sup> PARANAGUÁ, Paulo Antonio, “El nuevo documental brasileño, una breve reseña”, En: *Caravelle (1988-)* No. 92, Cinémas du réel en Amérique latine (XXI<sup>e</sup> siècle) (Juin 2009), pp. 57-69.

<sup>58</sup> LEITE, Márcia da Silva Pereira, “Vozes e imagens do morro: as favelas cariocas no cinema brasileiro”, En: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, 2000, p.60.

<sup>59</sup> RIBEIRO, Paulo Jorge, “*Cidade de Deus* na zona de contato: Alguns impasses da crítica cultural contemporânea”, En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 29, No. 57, 2003, pp. 125-139.

<sup>60</sup> HAMBURGER, Esther, “Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a idéia de espetáculo”, En: *Novos Estudos-CEBRAP*, 2007, no 78, p. 113-128.

meninos do tráfico”<sup>61</sup>, de Esther Hamburger; “As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea”<sup>62</sup>, de Tânia Pellegrini; “Tropa de Elite”<sup>63</sup>, de Manuel Gárate; “Re-creating the favela in o "homem que copiava”<sup>64</sup>, de Arthur Hughes.

Todos los textos en mayor o menor medida apuntan hacia la creación de un corpus crítico que sea capaz de desvelar las principales características del cine contemporáneo brasileño, el vínculo de dependencia económica en relación al Estado bajo la dinámica de las leyes de incentivo, el pragmatismo como pauta para las nuevas creaciones fortaleciendo el horizonte del cine de resultados, la participación de la Globo Filmes y de las *Majors* en el mercado nacional. En los aspectos estéticos - temáticos identificamos el intento de abarcar temas, resaltar características y mirar hacia el pasado reconociendo herencias. El presente trabajo parte de esas bases buscando debatir, profundizar la mirada sobre los temas y la composición estética, tanto de las producciones documentales como ficcionales, investigando a fondo la producción del cine brasileño para localizar a través del análisis filmográfico las tendencias estilísticas y conceptuales emergentes, analizar los temas fundamentales y averiguar la dimensión ética del discurso actual.

## OBJETIVO

A la vista de lo propuesto, los objetivos de la investigación son:

- el análisis estético y temático de la producción cinematográfica del cine contemporáneo brasileño
- a partir de una contextualización histórica alcanzar una visión de conjunto de la producción actual
- revisar el concepto de “Retomada” como parte de la historiografía cinematográfica

---

<sup>61</sup> HAMBURGER, Esther, “Expressões fílmicas da violência urbana contemporânea: Cidade de Deus, Notícias de uma guerra particular e Falcão, meninos do tráfico”, En: *Revista de antropologia*, São Paulo, USP, 2008, v. 51 n. 2.

<sup>62</sup> PELEGRINI, Tânia, “As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea”, En: *Revista crítica marxista*, p. 140, 141, disponible en: [http://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos\\_biblioteca/artigo124critica21-A-pelegrini.pdf](http://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/artigo124critica21-A-pelegrini.pdf); último acceso el 07 Jun. 2013.

<sup>63</sup> GÁRATE, Manuel, “Tropa de Elite”, en: *Revista Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Imágenes en movimiento, 27 feb. 2008, disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/25672>, último acceso el 07 Jun. 2013.

<sup>64</sup> HUGHES, Arthur, “Re-creating the favela in o "homem que copiava" by Jorge Furtado”, En: *Latin American Research Review*, Vol. 47, No. 1, 2012, pp. 64-77.

- Investigar las principales características del cine brasileño en la posmodernidad
- Estudiar las herencias y contrastes estéticos en relación al *Cinema Novo*
- Localizar y analizar los temas fundamentales como: la identidad nacional, el mito fundador, el origen, la construcción de la memoria, las distopías, la representación de zonas de exclusión social como la *favela* y el *sertão*, la dimensión realista en los retratos urbanos y la esfera cotidiana y privada.
- Examinar los aspectos narrativos recurrentes en la filmografía contemporánea
- Localizar tendencias estilísticas
- Explorar los temas de identidad, representación, historia
- Comprender cómo el cine actual representa al país componiendo el imaginario colectivo nacional
- Averiguar la dimensión ética del discurso del cine brasileño en la actualidad
- Destacar la importancia social y estética del cine en la construcción de la imagen, en la formación de la cultura y concienciación de su público llevando a la luz temas que ayudan a reflexionar sobre la identidad nacional y los problemas del país formando una conciencia crítica. Además de proponer un retrato en movimiento que revela las preocupaciones de una época, los estilos de vida que cara al futuro puede representar un punto de partida para la búsqueda de nuevos caminos.

## **METODOLOGÍA**

Al plantearnos el trabajo sobre estos objetivos fue necesario armarse de un aparato teórico: para un estudio de las representaciones sociales investigamos las teorías de Roger Chartier, Serge Moscovici y Denise Jodelet. Para acercar la mirada a la sociología del cine y el análisis del mismo como *mise en scène* social, Pierre Sorlin. Sobre la identidad buscamos el contexto teórico en Castells y Hall que hablan de la construcción de las mismas como algo complejo y en constante desarrollo. Sobre el postmodernismo y el nuevo paradigma mundial las teorías de Jameson. Benedict An-

derson aportó el concepto de nación como ideario. Sobre las relaciones del cine y la historia exploramos el pensamiento de Marc Ferro, Robert Rosenstone y Monica Almeida Kornis. Para una explicación del mito fundador y el vínculo del pasado como origen, Marilena Chauí. Sobre ¿Qué es Brasil, y qué representa ser brasileño? Los cuestionamientos de Darcy Ribeiro. Sobre *Cinema Novo* el trabajo busca su marco en Ismail Xavier, Lucia Nagib, Glauber Rocha e Ivana Bentes.

De los últimos autores citados destaco: “*O cinema brasileiro moderno*”, de 2001, donde Ismail Xavier -importante crítico cinematográfico- condensa su visión del cine de los años 60 hasta los años 80, haciendo una reflexión sobre la estética, la política y el imaginario nacional, poniendo en foco un análisis de la obra de Glauber Rocha; “*A utopia no cinema brasileiro: matizes, nostalgia, distopia*”, lanzado en 2006 por Lucia Nagib, debate los eslabones y las divergencias del *Cinema Novo* y la producción contemporánea, demarcando para ello el concepto de utopía reflejado en películas políticas de Glauber, en oposición a la producción posmoderna; *Revisão crítica do cinema brasileiro*. 1963, de Glauber Rocha un manifiesto político y estético sobre la producción cinematográfica de los años 60 y búsqueda de un proyecto de nación; *Da Estética à Cosmética da Fome*. Artículo de 2001, de Ivana Bentes en que la autora compara la producción actual a lo que fue la “Estética del Hambre” de Glauber Rocha.

Estos textos fueron esenciales para establecer relaciones y dejar abiertas las discusiones sobre el cine como mediador entre la representación (social o histórica) y la construcción de imágenes e identidades culturales. El cine contemporáneo intenta dar cuenta de los temas más representativos del país y algunos que formaron parte durante mucho tiempo de la construcción del imaginario colectivo brasileño, como son el perfil de la sociedad brasileña, del abismo de clases, de la eterna búsqueda de una identidad nacional, del interior arcaico representado por el *sertão*, sus retratos urbanos, la *favela*, sus distopías y el ámbito privado. Muchos de esos temas ponen en relieve la cuestión de las herencias estéticas proporcionando un material rico para contrastar y destacar los cambios ocurridos en la producción actual.

Los pasos a seguir para la realización de esta tesis doctoral ha consistido en:

- Revisión bibliográfica: en un primer momento fueron consultados los catálogos de Biblioteca Pública de Zaragoza, Biblioteca María Moliner de la Universidad de Zaragoza, la Biblioteca Nacional de España, para localizar títulos sobre la cinema-



tografía brasileña en castellano; Luego en Brasil visitamos el acervo de la Biblioteca de la Escuela de Comunicación y Artes de Universidad de São Paulo (ECA).

Además fueron hechas a lo largo de la investigación visitas periódicas para consulta de artículos científicos a:

- Biblioteca Virtual de la Universidad de São Paulo
- Biblioteca virtual Jstor.org
- Mnemocine Red sobre cine - banco de tesis
- Biblioteca electrónica SciELO - Scientific Electronic Library Online que abarca una colección seleccionada de revistas científicas brasileñas
- Redalyc. Org - Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
- Latindex (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal)
- Cinemateca brasileña

Para la elección de películas del panorama temático, consultamos:

- OCA – ANCINE (Observatorio brasileño de cine y del audiovisual)
- Catálogo de la cinemateca brasileira
- Filme B – Portal del mercado de cine brasileño

Amplia búsqueda y revisión de documentación para reconstruir las líneas críticas y la valoración acreditada a las obras estudiadas. Para la recopilación y análisis documental (artículos, críticas, entrevistas, notas de los directores), fueron consultados los archivos virtuales de:

- Periódico Folha de São Paulo
- Periódico Estado de São Paulo
- Revista de Cinética
- Revista Contracampo
- Revista Cinemaís
- Revista de Cinema
- Portal críticos.com

- Además de comunicados de prensa en páginas web oficiales y visionado de making of de películas

Visionado y análisis estético de 30 películas seleccionadas dentro del conjunto de las producciones de 1994 a 2010, recordando una vez más que el recorte no es totalizador sino un intento de localizar perspectivas estéticas, temas, estilos, personajes y escenarios más comunes en el periodo investigado.

Después de la labor de investigación se procedió a la sistematización de los materiales obtenidos y a la redacción de la tesis doctoral.

## LA ESTRUCTURA DEL TRABAJO

Como resultado del desarrollo de todas las tareas previas presentamos el trabajo estructurado en cuatro partes. En el primer apartado, los capítulos intentan abarcar todos los puntos necesarios para definir el panorama e interpretar el cine actual. Destacando el entorno, presentando las conexiones con la televisión y la influencia estética en el hacer cinematográfico y llamando la atención hacia una de sus características, su “estética mosaico”. Finalizo el apartado haciendo el enlace con el pasado, exponiendo el ideario del *Cinema Novo*, destacando herencias y contrastes.

1. Introducción.....	p.19
2. La “Retomada”, su preámbulo, características y entorno.....	p.39
3. ¿Televisión y el cine: sinergia e industria audiovisual?.....	p.55
4. Un panorama multicultural, la “diversidad” en la estética de la Retomada.....	p.63
5. Bajo la mirada del <i>Cinema Novo</i> .....	p.69
5.1. <i>Deus e o diabo na terra do sol</i> : el manifiesto barroco y mítico de Glauber .....	p.78
5.2. Retomada, cinema nuevo de nuevo: herencias y contrastes .....	p.86
5.3. <i>Central do Brasil</i> : reconstrucción de la brasilidade perdida.....	p.92

En un segundo apartado tenemos una retrospectiva enfocada en los temas, buscando averiguar los nuevos paradigmas, la estética y el discurso del cine contemporáneo brasileño en la posmodernidad. Los temas son clave para la comprensión del panorama y la difusión de la producción actual. Vemos dentro del temario, como hemos dicho anteriormente, cuestiones sobre la identidad nacional, el mito fundador, el origen, la construcción de la memoria, las distopías, la representación de zonas de exclusión social como la *favela* y el *sertão*, la dimensión realista en los retratos urbanos y la esfera cotidiana y privada. Las películas fueron elegidas basándome en su éxito e importancia temática para una reflexión sobre los temas abordados. Tenemos entonces:

6.	Mito fundador, identidad, distopías, representaciones de la nación brasileña.....	p.101
6.1.	Distintos retornos al origen .....	p.110
6.1.1	<i>Carlota Joaquina: princesa do Brasil</i> , opera bufa del origen de Brasil .....	p.110
6.1.2	<i>Terra estrangeira</i> : el retorno melancólico a un origen, huérfanos a la deriva .....	p.116
6.2.	Mito Fundador: la efeméride de los 500 años y la formación de la nacionalidad .....	p.126
6.2.1	<i>Brava Gente Brasileira, Desmundo</i> : subyugación y extrañamiento en el mestizaje....	p.126
6.2.2	<i>Caramuru</i> : formación de la nacionalidad por la vía conciliadora .....	p.137
6.3.	Cine e historia en la construcción de la memoria .....	p.143
6.3.1	<i>Lamarca, ¿O que é isso companheiro?</i> Memoria privada de la guerrilla .....	p.143
6.3.2	<i>Guerra de Canudos</i> : museu exótico del “sertão” .....	p.157
6.4.	Distopías en la perspectiva contemporánea de la identidad nacional .....	p.165
6.4.1	<i>O Invasor</i> , callejón sin salida moral .....	p.165
6.4.1	<i>Cronicamente inviável</i> : los desastres de Brasil en relieve .....	p.174
7.	El “sertão” arcaico, memoria de un Brasil profundo .....	p.183
7.1.	<i>Baile Perfumado</i> , el sertão pop, verde, húmedo y moderno.....	p.185
7.2.	<i>Narradores de Javé</i> : la palabra en la formación del inventario de memorias.....	p.194
7.3.	<i>Auto da compadecida</i> : cultura popular y la picaresca nordestina .....	p.205
7.4.	<i>Eu tu eles</i> : comedia de costumbres en el sertão .....	p.215
7.5.	<i>Cinema, Aspirina e urubus</i> : buddy movie por las carreteras del sertão .....	p.222

<b>8.</b>	Dimensión realista, los retratos urbanos .....	p.233
8.1.	<i>Edifício Master</i> , encuentros que desvelan la ciudad .....	p.235
8.2.	<i>De passagem</i> , una mirada intimista de la periferia .....	p.245
8.3.	<i>Não por acaso</i> , la ciudad incontrolable .....	p.253
8.4.	<i>Linha de passe</i> , colectividad en el seno de la periferia urbana .....	p.262
8.5.	<i>Os inquilinos</i> , thriller sutil ante al caos violento en la periferia de São Paulo .....	p.271
<b>9.</b>	Favela, violencia, crimen y pobreza. “Turismo al infierno”, donde está el Glamour? .....	p.277
9.1.	<i>Notícias de uma guerra particular</i> , panorama de la violencia en la favela   .....	p.285
9.2.	<i>Ônibus 174</i> , cuando el invisible se asoma a la ventana .....	p.295
9.3.	<i>Cidade de Deus</i> , genealogía convulsa del tráfico de drogas .....	p.304
9.4.	<i>Carandiru</i> : código moral para la supervivencia .....	p.319
9.5.	<i>Tropa de Elite</i> , violencia crónica y catarsis social .....	p.328
<b>10.</b>	La esfera cotidiana y privada del drama a la comedia de situación.....	p.342
10.1.	<i>O homem que copiava</i> , fragmentos y referencias en la construcción de la identidad ....	p.345
10.2.	<i>Cazuza - o tempo não pára</i> , la voz de una generación .....	p.354
10.3.	<i>Se eu fosse você</i> , la dramaturgia televisiva y el humor de clase media .....	p.363
10.4.	<i>Mutum</i> , una mirada dulce sobre la amarga vida de los adultos .....	p.369

En el tercer apartado encontramos las conclusiones sacadas de la investigación que dan una visión de conjunto a la producción cinematográfica del período de estudio propuesto.

<b>11.</b>	Conclusiones, efectos del cine actual brasileño en la construcción del sentido y del imaginario colectivo.....	p.379
------------	--	-------

Por último esta tesis doctoral cuenta con anexos dedicados a recopilar: una filmografía detallada de las películas presentes en el trabajo y la bibliografía consultada en el curso de esta investigación separada por apartados para un mejor acceso.

<b>12.</b>	Filmografía de trabajo .....	p.393
<b>13.</b>	Filmografía de referencia .....	p.429
<b>14.</b>	Bibliografía General .....	p.493
<b>15.</b>	Bibliografía Cine	
15.6.	Bibliografía Cine General.....	p.501
15.7.	Bibliografía Cine Brasileño.....	p.505
15.8.	Bibliografía Cine Brasileño Contemporáneo.....	p.509
<b>16.</b>	Fuentes video/ DVD .....	p.523

## 2. LA “RETOMADA”, SU PREÁMBULO, CARACTERÍSTICAS Y ENTORNO.

### EL ROSTRO DE BRASIL EN EL CINE CONTEMPORÁNEO BRASILEÑO





## 2. LA “RETOMADA”, SU PREÁMBULO, CARACTERÍSTICAS Y ENTORNO.

El termino *Retomada* ha sido acuñado por los medios de comunicación y críticos para representar o designar la recuperación del cine brasileño de principios de los años noventa, tras la grave crisis anterior. Para Pedro Butcher el nombre tiene un sentido interesante que denota fundamentalmente, un proceso en que se retoma algo temporalmente interrumpido, según el autor no hay una unidad estética, política o temática en la *Retomada*.<sup>65</sup>

Al focalizar el cine de la *Retomada* (aquí entendido como cine contemporáneo)<sup>66</sup> dentro de la historiografía cinematográfica nacional, optamos por verlo como un momento, una corriente entre las muchas que componen el cine Brasileño<sup>67</sup>, como la *Bela Época*, o Edad de Oro de los principios del Siglo XX, la *Cinédia* de las décadas de los 20 y 30, con su cine pedagógico, la *Atlântida Cinematográfica* (1940-50), la *Vera Cruz* (1950), el *Cinema Novo* (1960), el *Cine Marginal* (1960-70), el período de la *Embrafilme* (1969-90) o el cine de la *Boca do Lixo* (décadas de 1970-80). Un cine que en toda su historia tuvo altibajos, en constante lucha por su supervivencia, basado en un sistema que nunca se hizo autosostenible, ya que casi siempre estuvo atado a la financiación del Estado.

“En su historia de más de cien años, el cine brasileño no consiguió volverse una actividad auto sostenible, haciendo que con cada una de esas etapas o ciclos se cerrasen sin que fuese garantizada la continuidad de la producción cinematográfica. Observar los ciclos de la producción cinematográfica en Brasil es también observar las relaciones entre cineastas y Estado brasileño.

---

<sup>65</sup> BUTCHER, Pedro, *Cinema Brasileiro Hoje*, São Paulo: Publifolha, 2005, pp. 14,15.

<sup>66</sup> Según Luiz Zanin Oricchio en su libro “*Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*” entre 1995 y 2003 se establece el periodo de la Retomada, pero cabe decir que aunque el teórico opte por cerrar el periodo en 2003, creo que todavía la producción nacional sigue el mismo *modus operandi* de la lógica del patrocinio privado, no habiendo cambios estéticos en la forma de producir cine desde entonces. Por ello opté por seguir utilizando el término para referirme a la producción iniciada en los 90 hasta los días de hoy. El análisis de las películas abarca el periodo de 1994 a 2010.

<sup>67</sup> Sobre la historiografía del cine brasileño y sus corrientes ver: BERNARDET, Jean-Claude, *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979; BERNARDET, Jean-Claude, *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, 2ª Ed. São Paulo: Annablume, 2008; RAMOS, Fernão (org.), *História do cinema brasileiro*, São Paulo: Círculo do Livro, 1987. 2ª ed. São Paulo: Art / Secretaria de Estado da Cultura, 1990; RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (org.), *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, São Paulo: SENAC, 2000; XAVIER, Ismail, *O cinema brasileiro moderno*, São Paulo: Paz e Terra, 2001. (2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.).



Desde 1932 (año de creación de la primera ley federal de protección al cine brasileño) hasta hoy, se han elaborado innumerables proyectos y propuestas para el cine nacional, tanto por parte de cineastas como por parte del Estado, para intentar hacer que el cine se vuelva una actividad profesional, si no altamente lucrativa, por lo menos, viable.”<sup>68</sup>

Así, a lo largo de su historia el cine brasileño se muestra vinculado al Estado. Este lazo se estrechó con la creación de la EMBRAFILME en 1969, que se convierte en su principal proveedora, apoyando la producción y siendo la responsable de la distribución de películas en territorio nacional. Según Marson, en más de dos décadas de actuación en el período entre 1969 y 1990, la Embrafilme fue responsable de la regularidad de la producción del cine en Brasil, a través de la financiación de la producción, de la garantía de la exhibición (por la obligatoriedad instituida vía cuota de pantalla para el producto nacional) y de la distribución de las películas brasileñas.<sup>69</sup>

Es importante recordar que la Embrafilme fue creada en el año 69, durante la dictadura militar. Según Renato Ortiz<sup>70</sup>, en este periodo el gobierno militar logró consolidar el sistema del capitalismo tardío en el país. Con una filosofía centralista basada en la ideología de la seguridad nacional, el gobierno militar se apropió de la cultura como motor principal de la integración nacional, pretendiendo la “unificación política de las conciencias”, creando así una red de órganos que actuarían de forma conjunta para el desarrollo de la nueva política cultural. Uno de ellos fue la EMBRAFILME.

A pesar de tener en su plan de acción directrices conservadoras, la empresa tuvo en su plantilla a mediados de los años 70 representantes del *Cinema Novo*, herederos del discurso nacional popular de izquierdas, como Roberto Faria, Luis Carlos

---

<sup>68</sup> “Em sua história de mais de cem anos, o cinema brasileiro não conseguiu se tornar uma atividade auto-sustentável, fazendo com que cada uma dessas etapas ou ciclos se encerrasse sem que fosse garantida a continuidade da produção cinematográfica. Observar os ciclos da produção cinematográfica no Brasil é também observar as relações entre cineastas e Estado brasileiro. Desde 1932 (ano de criação da primeira lei federal de proteção ao cinema brasileiro) até hoje, inúmeros projetos e propostas para o cinema nacional foram elaborados, tanto por parte de cineastas como por parte do Estado, para tentar fazer com que o cinema se torne uma atividade profissional, se não altamente lucrativa, ao menos, viável.” MARSON, Melina Izar, *O Cinema da Retomada : Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine*, Campinas, SP: [s.n.], 2006, p. 13.

<sup>69</sup> MARSON, Melina Izar, op. cit., p.18.

<sup>70</sup> ORTIZ, Renato, *A moderna tradição Brasileira*, 5ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp.113-119.

Barreto o Carlos Diegues entre otros<sup>71</sup>. Si en los años 50 y 60 los *cinemanovistas*<sup>72</sup> tienen una postura anti-industrial, en defensa del cine de autor, comprometido con los problemas nacionales, que lucha por la toma de conciencia como forma de combate y construcción de un patrimonio cultural, ahora el interés se centra en construir una industria nacional, con una postura más comercial que mira hacia el mercado y público brasileño.

Según Arthur Autran los *cinemanovistas* se dieron cuenta más tarde de que era imposible luchar por un cine transformador de la sociedad a medida que estaba financieramente atado a un Estado conservador que no tenía ningún interés en cambiar el cuadro de desigualdad social en Brasil. Con ese panorama los cineastas tuvieron que, a través de “complicadas *démarches* ideológicas, abrir diálogo con el Estado y auto justificarse, atropellando por entero lo que daba sentido a la lucha conjunta por el mercado y por la cultura hasta la década anterior”.<sup>73</sup>

Bajo la dirección del grupo de los *cinemanovistas*, la empresa entra en su período de actuación más productivo, provocando el acercamiento de la producción cinematográfica al público, con grandes éxitos de cartelera, como la película *Dona Flor e seus dois maridos* de Bruno Barreto del año 1976, que trajo al cine más de 10 millones de espectadores, éxito actualmente superado por la película *Tropa de elite* (2010) con 11.081.19 de espectadores.

---

<sup>71</sup> Para entender la Embrafilme y las relaciones con los cineastas, el momento político ver: RAMOS, José Mário Ortiz, *Cinema, Estado e Lutas Culturais: Anos 50/60/70, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983*; MICELI, Sérgio (org.), *Estado e Cultura no Brasil*, São Paulo: Difel, 1984; AMÂNCIO, Tunico, *Artes e Manhas da Embrafilme: Cinema Estatal Brasileiro em sua Época de Ouro (1977-1981)*, Niterói, RJ: EdUFF, 2000; AUTRAN, Arthur, *O Pensamento Industrial Cinematográfico Brasileiro*, Campinas, SP: tesis doctoral presentada al Programa de Posgrado en Multimédios, Instituto de Artes, Unicamp, 2005.

<sup>72</sup> Ref. al *Cinema Novo*, corriente cinematográfica surgida en Brasil, en la década de 1960; *Cinemanovista* se dice al adepto de esa corriente; Ver MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão. (org.), *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, São Paulo: Senac, 2000.

<sup>73</sup> AUTRAN, Arthur, *O Pensamento Industrial Cinematográfico Brasileiro*, Campinas, SP: tesis doctoral presentada al Programa de Posgrado en Multimédios, Instituto de Artes, Unicamp, 2005, pp:53,54.

## GRANDES ÉXITOS DE TAQUILLA PERIODO EMBRAFILME

Película	Director	Productor	Fecha estreno	Espectadores
1 Dona Flor e seus dois maridos	Bruno Barreto	L.C.Barreto	nov/76	10.735.524
2 A dama do loteação	Neville de Almeida	Regina Filmes	abr/78	6.509.134
3 O Trapalhão nas minas do Rei Salomão	J.B. Tanko	J.B.Tanko Filmes	ago/77	5.786.226
4 Lúcio Flávio, passageiro da agonia	Hector Babenco	HB Filmes	nov/77	5.401.325
5 Os saltimbancos Trapalhães	J. B. Tanko	J.B.Tanko Filmes	dic/81	5.218.478
6 Os Trapalhães na guerra dos planetas	Adriano Stuart	Renato Aragão Produções Artísticas	dic/78	5.089.970
7 Os Trapalhães na Serra Pelada	J. B. Tanko	J.B.Tanko Filmes	dic /82	5.043.350
8 O Cindelelo Trapalhão	Adriano Stuart	Renato Aragão Produções Artísticas	jun/79	5.028.893
9 O casamento dos Trapalhães	José Alvarenga Jr	Renato Aragão Produções Artísticas	dic/88	4.779.027
10 Coisas eróticas	Raffaele Rossi, L.Callachio	Empresa Cinematográfica Rossi	jul/82	4.729.484
11 Os vagabundos	J. B. Tanko	Trapalhães J.B.Tanko Filmes	jun/82	4.631.914
12 O Trapalhão no Planalto dos Macacos	J. B. Tanko	J.B.Tanko Filmes	dic /76	4.565.267
13 Simbad, o marujo Trapalhão	J. B. Tanko	J.B.Tanko Filmes	jun/76	4.406.200
14 O rei e os Trapalhães	Adriano Stuart	Renato Aragão Produções Artísticas	ene/80	4.240.757
15 Os três mosquiteiros Trapalhães	Adriano Stuart	Renato Aragão Produções Artísticas	jun/80	4.221.062

Fuente: Ancine

No obstante, además de la Embrafilme, en los años 70 existían productores independientes que trabajaron primero en el Cine Marginal<sup>74</sup> y luego en la llamada “*Boca do lixo*”<sup>75</sup>, en la producción y ejecución de películas de bajo coste, exhibidas en cines de São Paulo y Rio de Janeiro (donde eran producidas), apoyados por capitales privados, para una clase popular, influenciados por referencias de la cultura de masas. Sus películas eran marginales, apoyadas en la contracultura, de tipo B, con un lenguaje accesible y fuertes connotaciones eróticas.

Así, se produce en esas fechas el binomio “*Cinemão* y *cineminha*”, la oposición del cine de gran público, con directores de renombre (pertenecientes al *Cinema Novo*), grandes presupuestos, comercialmente viable, y el cine independiente, de medio o pequeño porte. Crecen en estos años las rivalidades de esos grupos que pretendían diferentes proyectos para el cine brasileño. Sin embargo, a finales de la década de los 80, frente a la fuerte crisis económica mundial, el “*Cinemão*” y el “*cineminha*”, sufren duros golpes, entre ellos, la subida del coste de las entradas en las taquillas, unido al crecimiento de la televisión en la vida cotidiana de la nación, la popularización de los videoclubs y del videocasete. Se añade a ésto el hecho de que en los trópicos no se

<sup>74</sup> Ver RAMOS, Fernão, *Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu limite*, São Paulo, Brasiliense/ Embrafilme, 1987.

<sup>75</sup> Ver RAMOS, José Mário Ortiz, *Cinema, Estado e Lutas Culturais: Anos 50/60/70*, Rio de Janeiro: Paz e terra, 1983; LEITE, Sidney Ferreira, *Cinema brasileiro: das origens à Retomada*, São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

alcanzó la revolución tecnológica que había empezado en los años 60 en la industria cinematográfica, siendo casi imposible competir con el patrón audiovisual americano, sus superproducciones llenas de efectos especiales como la película *Star Wars*, del director George Lucas de 1979, lo que ponía todavía más difícil la legitimación del cine brasileño por su público.

A finales de los años 80 y principios de los 90, sufriendo las consecuencias de la crisis económica, de una inflación desmedida y de la ausencia de público, el cine producido por la EMBRAFILME llegaba a su fin.

Como panorama político, tras casi una década marcada por la redemocratización lenta y gradual, después de 20 años de dictadura militar, del crecimiento de la deuda externa, altos índices de inflación, desempleo y violencia urbana..., en las primeras elecciones realmente democráticas, llega al poder Fernando Collor de Melo y su proyecto neoliberal.

Una de las medidas del nuevo proyecto de gobierno fue extinguir la EMBRAFILME, hasta entonces responsable de la manutención del cine brasileño, y el CONCINE, *Conselho Nacional de Cinema*, generando una crisis sofocante, agravada además por la extinción de la cuota de salas (que obligaba un mínimo de exhibiciones nacionales en las carteleras de todo el país) y la apertura total a las importaciones. Todo eso ocurre sin que se creara otra política que incentivase la producción cinematográfica. Sobre el tema, Marson resalta que Collor adoptó una nueva postura frente a cultura, vista a partir de entonces como un “problema de mercado”, lo que eximía al Estado de cualquier responsabilidad en el segmento cultural. Así, la producción cultural pasó a ser vista como cualquier otra área productiva, que debía sustentarse sola a través de su inserción en el mercado. Como consecuencia, toda la producción cultural fue afectada. En el caso específico del cine debido a su condición de dependencia, la salida de escena del gobierno federal fue un golpe duro, llegando a ser considerada por los cineastas e investigadores la muerte del cine brasileño.<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> MARSON, Melina Izar, *O Cinema da Retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine*, Campinas, SP: [s.n.], 2006, p.18.

La extinción de la Embrafilme representaba el fin de un modelo de producción agotado en sí mismo. El golpe fue letal porque no se había creado por esas fechas nada que pudiera fomentar el cine y la cultura del país. Basado en las leyes del mercado neoliberal, el gran arte pasa a ser considerado una mercancía como otra cualquiera. No obstante, aunque en estado casi terminal, en los primeros años de la década de los 90, algunas películas lograron su lanzamiento, en condiciones precarias y sin difusión, lo que resultó en un gran distanciamiento entre cine y público brasileño. El cine ya no pertenecía al imaginario popular nacional.

En diciembre de 1992, el diario *O Estado de S. Paulo* encomendó y publicó una encuesta. Los datos revelaron que “el 61% de los entrevistados no fueron capaces de responder qué película nacional les había agradado, el 39% no recordaban el título y – peor – el 37% nunca habían entrado en una sala para ver una producción brasileña”. Los que se acordaban de películas brasileñas citaban antiguos éxitos como *Dona Flor y sus dos maridos* o *Xica de Silva*, ambos de los años 1970. La encuesta y el texto valen como radiografía de época, y esta revela la virtual inexistencia, en aquel momento, del cine brasileño como hecho social digno de nota.<sup>77</sup>

Collor empuja Brasil de manera apresurada, al orden del día, del capitalismo tardío, del mundo globalizado, del consumo postmoderno, como regente de la nueva orden mundial y de la industria cultural. Según Jameson, esta postmodernidad es la lógica cultural del capitalismo tardío. Para el autor la era posmoderna se construye bajo nuevos paradigmas donde antiguos actores como la producción en serie, el consumidor de masas, la metrópolis y el Estado “hermano mayor” (de bienestar social) dan lugar a nuevas perspectivas donde prevalecen la flexibilidad, la diversidad, la diferenciación, la movilidad, la comunicación, la descentralización y la internacionalización. Resultando así una disminución de espacios y fronteras cada día más superadas por la

---

<sup>77</sup> Em dezembro de 1992, o diário *O Estado de S. Paulo* encomendou e publicou uma pesquisa. Os dados revelaram que “61% dos entrevistados não foram capazes de responder qual filme nacional lhes tinha agradado, 39% por não lembrarem o título e – pior – 37% por nunca terem entrado numa sala para ver uma produção brasileira”. Os que se lembravam de filmes brasileiros citavam antigos sucessos como *Dona Flor e seus dois maridos* ou *Xica da Silva*, ambos dos anos 1970. A pesquisa e o texto valem como radiografia de época, e esta revela a virtual inexistência, naquele momento, do cinema brasileiro como fato social digno de nota. ORICCHIO, Luiz Zanin, *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*, São Paulo: Estação Liberdade, 2003, pp. 25,26.

publicidad, el marketing y por la televisión por satélite y su constante flujo de informaciones y cultura.<sup>78</sup>

A fin de ejecutar su plan de acción, Collor promueve una amplia liberalización de la economía al mercado y a los productos externos provocando un colapso. En el caso del cine, por falta de una fiscalización sobre la entrada de películas extranjeras en el mercado interno y la inexistencia de medidas que pudiesen proteger el producto nacional. Según Marson

Los cambios en el modo de producción, las nuevas tecnologías, la sinergia y la globalización ampliaron todavía más la hegemonía de EE UU en el competitivo mercado audiovisual durante la segunda mitad del siglo XX. En Brasil, los problemas para desarrollar o adquirir nuevas tecnologías y equipamientos, crisis financieras, falta de integración con la televisión, disminución del público y falta de apoyo de la sociedad civil (sobre todo de mass media) habían vuelto la supervivencia de la actividad cinematográfica en el país una verdadera batalla. Era esa la coyuntura en que se encontraba el cine brasileño en 1990: con la televisión ya consolidada e indiferente, sin las modernizaciones técnicas que podrían hacerlo más atractivo, sin público y sin apoyo en la sociedad.<sup>79</sup>

La apertura ilimitada a las importaciones y la disolución de la cuota de pantalla (obligatoriedad de exhibición de cintas nacionales) lleva a la derrota total del cine brasileño y la hegemonía del estadounidense. Según datos presentados por el gobierno federal en “1990, el público de cine nacional fue de 10,51% contra 35,93% en 1983, el periodo más productivo de la Embrafilme. Hemos llegado a tener un tercio del mercado a principios de los ochenta para luego retroceder a menos de un quinto en 1990.”<sup>80</sup>

---

<sup>78</sup> CURRAN, James; MORLEY, David; WALKERDINE, Valerie (Org.), *El modernismo una guía básica*, En: Estudios culturales y comunicación: Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo. Barcelona: Paidós, 1998, pp. 93,94.

<sup>79</sup> As mudanças no modo de produção, as novas tecnologias, a sinergia e a globalização ampliaram ainda mais a hegemonia dos EUA no competitivo mercado audiovisual durante a segunda metade do século XX. No Brasil, problemas para desenvolver ou adquirir novas tecnologias e equipamentos, crises financeiras, falta de integração com a televisão, diminuição do público e falta de apoio da sociedade civil (principalmente da mídia) tornaram a sobrevivência da atividade cinematográfica no país uma verdadeira batalha. Era essa a conjuntura em que se encontrava o cinema brasileiro em 1990: com a televisão já consolidada e indiferente, sem as modernizações técnicas que poderiam torná-lo mais atraente, sem público e sem apoio na sociedade. MARSON, Melina Izar, op. cit., p.33.

<sup>80</sup> Según datos presentados por el gobierno federal en *Cinema Brasileiro: Um Balanço dos 5 Anos da Retomada do Cinema Nacional*, op. cit., páginas 253 a 256. Apud: MARSON, Melina Izar, op. cit., p.33.

Había llegado la edad de las tinieblas en el cine brasileño. Hubo una falta de perspectivas y de acciones políticas que llevaron a los directores y productores del país a una sensación de muerte inminente. Con ese panorama muchos tuvieron que buscarse la vida adoptando otras actividades para sobrevivir. Se produjo una intensa migración hacia la televisión y hacia las productoras de publicidad<sup>81</sup>, lo que más tarde se notará en las nuevas producciones, con la hibridación de los lenguajes y el perfeccionamiento técnico.

Durante la crisis desaparece el discurso colectivo cultural, que se sustituye por las soluciones individuales que buscaban fundamentalmente la supervivencia del hacer cinematográfico. Surgen así cuestionamientos acerca de un cine sostenible, basado en la distribución y mercado en oposición a un cine centralizado en la producción autoral totalmente desvinculada del público. Según Jean- Claude Bernadete el modelo de cine de autor en Brasil, llevado al apogeo por el *Cinema Novo* y Cine Marginal, no ofrece “salida estructural”, o sea, no ofrece una producción que “tenga público y consiga reponer sus medios de producción.”<sup>82</sup>

La primera medida después de la crisis fue la creación en 1991, del PRONAC (*Programa Nacional de Apoio à Cultura*), y de la ley 8.313, conocida como ley Rouanet<sup>83</sup> que a través del FNC (*Fundo Nacional de Cultura*) destina cuotas para el patrocinio de eventos culturales o realiza deducciones en el impuesto de la renta en favor de la producción de proyectos culturales.

---

<sup>81</sup> Ver declaraciones en NAGIB, Lúcia, *O Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 Cineastas dos Anos 90*, São Paulo: Editora 34, 2002;

<sup>82</sup> BERNARDET, Jean-Claude, “A crise do cinema brasileiro e o governo Collor”, En: *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 23 jun. 1990, p.3. Apud: MARSON, Melina Izar, op. cit., p.39.

<sup>83</sup> “Concebida en 1991 para incentivar inversiones culturales, la Ley Federal de Incentivo a la Cultura (Ley n.º 8.313/91), o Ley Rouanet, como también es conocida, instituyó el Programa Nacional de Apoio a la Cultura (Pronac), formado por tres mecanismos: el Fundo Nacional de Cultura (FNC), el Incentivo Fiscal (Mecenazgo) y el Fundo de Inversión Cultural y Artístico (Ficart). El FNC destina recursos a proyectos culturales mediante préstamos reembolsables o cesión a fondo perdido. En cambio, el mecanismo de Incentivo Fiscal, más conocido como Mecenazgo, viabiliza beneficios fiscales para inversionistas que apoyan proyectos culturales bajo forma de donación o patrocinio. Empresas y personas físicas pueden utilizar la exención hasta 100% del valor en el Impuesto de Renta e invertir en proyectos culturales. Además de la exención fiscal, ellas invierten también en su imagen institucional y en su marca. La Ley también autoriza la constitución de Fondos de Inversión Cultural y Artístico (FICART), bajo la forma de condominio, sin personalidad jurídica, caracterizando comunión de recursos destinados a la aplicación en proyectos culturales y artísticos. Desde su creación, el mecanismo no fue utilizado.” Fuente: Ministerio de la Cultura Brasil. Apud: BORGES, Danielle dos Santos, *A Retomada do cinema brasileiro: Uma análise da indústria cinematográfica nacional, de 1995 a 2005*, Dissertação apresentada ao Doutorado em Ciências da Comunicação da Universidade Autônoma de Barcelona, Barcelona: 2007, p. 9.

Debido a la crisis económica, invertir en cultura en esas fechas le parecía a la iniciativa privada demasiado arriesgado, con lo que la ley Rouanet no consiguió sacar inmediatamente al cine de su estado de inercia.

“Mientras que la media de producción de cine brasileño en 1980 era de ochenta películas al año, en 1990 fueron lanzados sólo siete películas, en 1991 sólo diez películas y en 1992 solamente tres largometrajes nacionales llegaron a los cines.”<sup>84</sup>

Después de la caída de Fernando Collor<sup>85</sup>, asumió la presidencia de Brasil Itamar Franco. Su gobierno adoptó medidas para estabilizar la economía y frenar la inflación. En la cultura, restableció el Ministerio de Cultura y la Secretaría para el desarrollo audiovisual. Así el rescate del cine nacional empezó a tornarse realidad. De hecho el “renacimiento” del cine brasileño ocurre solamente después de 1993, con la creación de la ley 8.685, llamada Ley del audiovisual, que retomó los incentivos fiscales ahora ya en un momento económico más favorable, propiciando que de ahí surgiesen los frutos de la nueva etapa cinematográfica. Según Ottoni, la recuperación del cine brasileño en 1994, tras la grave crisis, “es un fenómeno de gran interés y se convierte en emblemático, sea para el país o sea en el panorama internacional”.<sup>86</sup>

Ottone esclarece que la ley del audiovisual promulgada en 1993 establece un un sistema de incentivos fiscales a la producción y la distribución permitiendo en la práctica una reducción fiscal del 70% de los impuestos sobre los beneficios de las empresas de distribución cinematográfica mediante la inversión en la producción de películas brasileñas y estableciendo que tanto las empresas como las personas físicas pueden participar en la financiación de la producción audiovisual nacional obteniendo ventajas fiscales.<sup>87</sup>

Efectivamente, la ley empieza a surtir efecto en 1995, casi un año después de la implantación del Real, la nueva moneda, y la bienvenida estabilidad económica.

---

<sup>84</sup> Fuente: *Diagnóstico Governamental da Cadeia Produtiva do Audiovisual*. Brasília: SAV/MinC, 2.000, página 30. Apud: MARSON, Melina Izar, op. cit., p. 45.

<sup>85</sup> Fernando Collor tras las denuncias de un gran esquema de corrupción y escándalos en su vida privada renunció a la presidencia cuando el Senado ya preparaba el anuncio de su destitución del cargo de jefe de Estado, dejando a su vicepresidente Itamar Franco en la presidencia del país.

<sup>86</sup> OTTONI, Giovanni (ed.), *Terra Brasil 95-05, el renacimiento del cine Brasileño*, Madrid: T&B Editores, 2005, p. 11.

<sup>87</sup> OTTONI, Giovanni (ed.), *Terra Brasil 95-05, el renacimiento del cine Brasileño*, Madrid: T&B Editores, 2005, p. 16.



La estabilidad económica alcanzada con el Plano Real garantizó a Fernando Henrique Cardoso, entonces Ministro de Hacienda, la victoria en las elecciones de 1994. La manutención de la economía y la contención del proceso inflacionista permitieron, entonces, un mejor desarrollo de la industria cinematográfica nacional. Teniendo la Ley del Audiovisual como principal apoyo, pero utilizando también otras leyes federales, provinciales y municipales de incentivo, el cine brasileño comenzó a recuperar su trayectoria en 1995, año en que 13 producciones nacionales fueron exhibidas en los cines.<sup>88</sup>

Destacamos dos cintas que representan tanto el momento histórico brasileño como su producción cinematográfica: *Carlota Joaquina – princesa do Brasil*, de Carla Carmurati y *Terra Estrangeira*, de Walter Salles y Daniela Thomas.

*Carlota Joaquina* funciona como una especie de eje en la Retomada. La cinta es una parodia, sátira de un episodio histórico que cuenta la transferencia de la corte portuguesa a Brasil a principios del siglo XIX. Con actores conocidos por el público, el humor típico de las *chanchadas*<sup>89</sup> y mucha ironía, *Carlota* fue un éxito de cartelera. Con un lenguaje cercano a la estética de la televisión y una manera sarcástica, hace alusión al propio momento histórico nacional caracterizado por una autoestima especialmente baja y los episodios turbulentos de la redemocratización. En este momento el sentimiento era de descrédito y desprecio a las instituciones. Así la película, aunque hecha con bajo presupuesto y una distribución casi artesanal, logra un público de 1.286.000 espectadores.

Reflejando también de alguna manera ese sentimiento colectivo hacia Brasil, *Terra estrangeira*, aunque sin tener el mismo público, merece ser destacada. Dirigida por Walter Salles, la cinta está llena de referencias y simbolismos. Enseña la distopía

---

<sup>88</sup> A estabilidade econômica alcançada com o Plano Real garantiu a Fernando Henrique Cardoso, então Ministro da Fazenda, a vitória nas eleições de 1994. A manutenção da economia e a contenção do processo inflacionário permitiram, então, o melhor desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional. Tendo a Lei do Audiovisual como principal apoio, mas utilizando também outras leis federais, estaduais e municipais de incentivo, o cinema brasileiro começou a recuperar sua trajetória em 1995, ano em que 13 produções nacionais foram exibidas nos cinemas. BORGES, Danielle dos Santos, *A Retomada do cinema brasileiro: Uma análise da indústria cinematográfica nacional de 1995 a 2005*, Disertación presentada al Doctorado en Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona: 2007, p. 10.

<sup>89</sup> Género de películas brasileñas donde predomina el tono burlesco, carnavalesco, popular con humor ingenuo, comunes en Brasil entre las décadas de 30 a 60. Su época áurea fue en el período de la *Companhia Atlântida Cinematográfica* donde se hacían parodias al cine de Hollywood. Ver VIEIRA, João Luiz, *A Chanchada e o Cinema Carioca*, En: RAMOS, Fernão (Org.) *História do Cinema Brasileiro*, São Paulo: Art Editora, 1987.

de la mirada, la desilusión política, retratando un periodo negro del gobierno Collor y el fracaso tras 20 años de dictadura. Hace para ello el camino inverso al descubrimiento de Brasil, donde Paco, el protagonista emigra a Portugal, en un viaje nostálgico y simbólico en busca del origen, una salida, o una explicación. Realizada en blanco y negro con alusiones al *cinema novo*, al *film noir*, representa la melancolía y la tristeza, la sensación de impotencia y desarraigo.

Volviendo al desarrollo de la *Retomada* y las leyes de incentivo nótese que el proceso gana impulso a lo largo de los años. Según Sylvie Debs<sup>90</sup> el gobierno de Fernando Henrique puede ser dividido en dos etapas en lo que se refiere a los incentivos: una primera etapa de 1995-1998 donde hay un esfuerzo en la producción cinematográfica, para la restauración de clásicos con la creación de premios como *Prêmio Resgate*, la ayuda para publicaciones de revistas y críticas de cine, la publicación de catálogos y la financiación para subtítulos y envío de copias para festivales, y una segunda etapa de 1999-2000, en la que se apoya la comercialización de las películas, creando el programa *Mais Cinema*, para el redescubrimiento del cine brasileño además de la organización de oposiciones públicas y producción de largos y cortometrajes de ficción.

Todo eso resulta en el crecimiento de la producción y el acercamiento del público, motivados por el interés en los temas tratados, el acceso a un aparato crítico en revistas, periódicos, por la publicidad hecha por la televisión y la ampliación de la programación en los cines ampliando el panorama favorable al cine nacional.

Sin duda la visibilidad dada por los medios de comunicación, fue de extrema importancia en este momento, pues incitó al debate y contribuyó a la consolidación de la *Retomada*.

El ambiente era de optimismo, había una gran preocupación por la calidad técnica de las producciones, un interés en lograr su sitio junto a la opinión pública y en captar la mirada de los inversores que dirigían los departamentos de marketing de las empresas financieras. En los primeros años era necesario probar la capacidad competi-

---

<sup>90</sup> DEBS, Sylvie, "El cine brasileño de la reactivación", Trad. Ana Sofia Campos. En: Revista Cinémas D'Amérique Latine, nº 12. París: Ed. Press Universitaires Du Mirail (PUM), 2004.

tiva frente a la producción internacional y delimitar su espacio en el mercado. El reconocimiento internacional gana así mucha importancia pues reflejaba una legitimación en el mercado interno y prestigio fuera de Brasil. El cine pasa a representar el país. En palabras de Pedro Butcher “en una misión semejante a la del fútbol”.<sup>91</sup>

Este *boom* institucional y productivo hace que en 2001 Fernando Henrique Cardoso amplíe las herramientas para estimular el cine. Aprueba el ANCINE<sup>92</sup> (*Agencia Nacional de Cinema*), agencia que regula el mercado del cine en Brasil, establece el FUNCINE<sup>93</sup> (*Fundo de Financiamento da Indústria cinematográfica Nacional*) y el CONDECINE<sup>94</sup> (*Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional*) y además aumenta los límites de la deducción del impuesto de la renta.

Así se inician las superproducciones brasileñas, que para el mercado nacional fueron un gran salto presupuestario. Si *Carlota Joaquina* tuvo un coste de R\$ 400 mil, la cinta *Guerra de Canudos* de Sérgio Resende, del año 1997 tuvo un coste de R\$ 7 millones donde R\$ 5 millones fueron deducidos de la renta<sup>95</sup>.

Para Daniel Caetano, en su ensayo del libro: *Cinema Brasileiro 1995-2005, ensaios sobre uma década*, en esas fechas el cine fue

Marcado por presupuestos considerablemente altos, por la hechura de películas “de época”, por el surgimiento de una nueva generación de debutantes (muchos venidos de la producción publicitaria) y por último, por la creación de dos villanos, dignos de cine, para los artículos de periódico: el captador de recursos

---

<sup>91</sup> BUTCHER, Pedro, *Cinema Brasileiro Hoje*, São Paulo: Publifolha, 2005, p.33.

<sup>92</sup> La Ancine es una agencia reguladora cuyo objetivo es fomentar la producción, la distribución y la exhibición de obras cinematográficas y video-fonográficas en sus diversos segmentos de mercado, así como promover el desarrollo auto sostenible de la industria nacional en los varios eslabones de la cadena productiva. Entre sus objetivos están todavía reorganizar la información sobre el sector, perdida con la extinción de la Embrafilme. Fuente: Agencia Nacional de Cine (Ancine).

<sup>93</sup> Los Fondos de Financiamento de la Industria Cinematográfica Nacional (Funcine) serán constituidos bajo la forma de condominio cerrado, sin personalidad jurídica, y administrados por institución financiera autorizada a funcionar por el Banco Central de Brasil o por agencias y bancos de desarrollo. Los recursos captados por los Funcines serán aplicados, en la forma del reglamento, en proyectos y programas, atendiendo a los criterios y directrices establecidos por la Agencia Nacional de Cine (Ancine). Fuente: Agencia Nacional de Cine (Ancine).

<sup>94</sup> Condecine es un impuesto incidente sobre el pago, el crédito, el empleo, la remesa o la entrega, a los productores, distribuidores o intermediarios en el exterior, de importancias relativas a rendimiento derivado de la explotación de obras cinematográficas y video-fonográficas o por su adquisición o importación, a precio fijo, debida en la hipótesis en que no haya opción por el beneficio de abatimiento del impuesto de renta en la fuente. Es recogida al Tesoro Nacional y reinvertida en el sector de producción cinematográfica brasileña. Fuente: Ministerio de la Cultura.

<sup>95</sup> Fuente: [www.ancine.gov.br](http://www.ancine.gov.br). Último acceso en 29 May. 2010

y el director de marketing que distribuye los subsidios de grandes empresas. Durante esos años, se creó un pequeño folclore alrededor de estas diabólicas figuras - sin embargo, debido a la transformación de la legislación, a los límites de captación y remuneración y al retraimiento de los inversionistas, estos villanos perdieron su fuerza a partir de 1999, aunque ocasionalmente sean oídas historias típicas alrededor de las supuesta sordidez del captador y estupidez del director de marketing.<sup>96</sup>

Parecían estar de moda las discusiones y cuestionamientos de los cineastas acerca del nuevo sistema de captación, sea por los valores presupuestarios o por el poder concedido a los directores de marketing y captadores de recursos a la hora de decidir lo que sería producido y por quién.

Según Marson, el campo cinematográfico, que antes parecía unido alrededor de la viabilidad de la producción a través de las leyes de incentivo, ahora estaba dividido en dos grupos opuestos: uno que defendía las grandes producciones, argumentando que sólo así el cine brasileño podría alcanzar el público en Brasil y en el mercado exterior, y otro defendiendo un cine más barato, con el argumento de que el dinero empleado en una superproducción sería suficiente para realizar diez películas de presupuesto mediano. Una vez más, vuelve al campo cinematográfico, a través de sus luchas internas, la vieja discusión polémica entre “*cinemão* y *cineminha*” tan discutidas en los años 70 y 80.<sup>97</sup>

Así retorna al centro de las discusiones el paradigma del cine “industrial” de mercado versus el cine de autor. Basada en las leyes de incentivo fiscal, en un sistema que mira hacia los resultados, la producción destinada al público con fuerte atracción para los consumidores (en Brasil, la clase media), realizada con un lenguaje y desarrollo tecnológico advenidos del enlace con profesionales de la televisión y de la publicidad, provocó en muchos una especie de “resaca”, colmada de dudas en torno al valor

---

<sup>96</sup> Marcado por orçamentos consideravelmente altos, pela feitura de filmes “de época”, pelo surgimento de uma nova geração de estreantes (muitos vindos da produção publicitária) e finalmente, pela criação de dois vilões, dignos de cinema, para os artigos de jornal: o captador de recursos e o diretor de marketing que distribui as verbas de grandes empresas. Durante esses anos, criou-se um pequeno folclore em torno destas diabólicas figuras - no entanto, devido à transformação da legislação, aos limites de captação e remuneração e ao retraimento dos investidores, estes vilões perderam sua força a partir de 1999, ainda que ocasionalmente sejam ouvidas histórias típicas em torno das suposta sordidez do captador e estupidez do diretor de marketing. CAETANO, Daniel. (org), *Cinema Brasileiro 1995-2005, ensaios sobre uma década*, Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005, pp. 22,23.

<sup>97</sup> MARSON, Melina Izar, op.cit., pp. 81,82.

estético de las películas de la Retomada. Si por un lado la conciencia de mercado y el desarrollo tecnológico provocaron el retorno del público a las salas, por otro lado se puso en cuestión la calidad estética de la producción actual.

Queda evidente el hecho de que en la Retomada, después de las leyes de incentivo fiscal, el sector privado exige un retorno financiero para las cintas que se producían siendo necesario que se lograra cada vez un público más amplio. Se buscaba así, un cine sin riesgos de fácil acceso a las masas tan acostumbradas al lenguaje televisivo y al melodrama. El pragmatismo es pues lo que caracteriza la nueva producción cinematográfica.

### 3. ¿TELEVISIÓN Y EL CINE:

#### SINERGIA E INDUSTRIA AUDIOVISUAL?

## EL ROSTRO DE BRASIL EN EL CINE CONTEMPORÁNEO BRASILEÑO





### 3. ¿TELEVISIÓN Y EL CINE: SINERGIA E INDUSTRIA AUDIOVISUAL?

Para hablar y cuestionar las relaciones del cine brasileño y la televisión es necesario hablar de las diferencias que les caracterizan desde su surgimiento.

La televisión brasileña desde su creación fue parte del gran proyecto de integración nacional ideado por el gobierno. Con un territorio extenso era necesario conectar la nación brasileña en un esfuerzo por la unificación política de las conciencias, o sea la unión ideológica nacional, que buscaba fundamentalmente, la unificación del país como mercado. Basada en una mentalidad empresarial, preocupada por resultados económicos, la televisión se transforma en la llave maestra del engranaje capitalista en Brasil, formando opiniones, estilos de vida, introduciendo, en clara relación de apoyo con la publicidad, nuevos productos para el consumo.

Su principal red es la TV Globo, 'dueña de la audiencia', un ejemplo del éxito de la industria audiovisual que ha conseguido concentrar la producción nacional audiovisual tanto en el plano narrativo (ficción, telenovelas) como en el ámbito informativo (periodismo). Posee gran poder en la formación de opinión y del gusto nacional. Según Maria Rita Kehl, la emisora en 1971 crea su departamento de investigación responsable del análisis de comportamientos, tendencias y exigencias de los espectadores con la función de apoyar la producción y crear la programación. Eso pone en evidencia la diferencia entre la televisión y el cine. La televisión coincide con la modernización conservadora del capitalismo desarrollado en Brasil utilizando sistemas para la recolección y procesamiento de la información sobre los gustos y deseos de los espectadores, tratando de vincular la programación a las tendencias capturadas allí; Sin embargo el cine sigue sin investigaciones empíricas ya que a menudo está marcado por la noción del cineasta intelectual capaz de captar los intereses populares y llevarlos estéticamente a la pantalla.<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> KEHL, Maria Rita. "Eu vi um Brasil na TV". En: SIMÕES, Inimá, COSTA, Alcir Henrique da; KEHL, Maria Rita. *Um país no ar - História a tv brasileira em três canais*. São Paulo: brasiliense, 1986, p. 220; RAMOS, José Mário Ortiz. *Televisão, publicidade e cultura de massa*. Petrópolis: Vozes, 1995 p.44. Apud: AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. Campinas, SP: [s.n.], 2004, p.212.



La TV Globo<sup>99</sup> forma parte del conglomerado Organizaciones Globo, que se extiende por los más diversos campos de la comunicación (como periódicos, editoriales, canales de pago, y desde 1998 una productora de películas la GLOBO FILMES de la cual, hablaremos con más detenimiento más adelante) y además, como en los moldes del los *high concept movies*<sup>100</sup> estadounidenses, la empresa adopta la sinergia del mundo globalizado a través de los géneros, o sea, con programas creados en vista a la segmentación del mercado (para los más variados públicos y de diferentes franjas de edad), enlazados con productos que van desde juguetes a cosméticos, ropas, alimentación, DVD's, una centena de ellos derivados de las Globo Marcas<sup>101</sup>.

Si en el caso de la televisión se puede hablar de una industria audiovisual, el cine brasileño siempre ha caminado en otra dirección, señalando una clara distinción de perspectiva, buscando una revolución estética, con un pasado politizado poco preocupado por el mercado y el entretenimiento.

De hecho la relación entre los dos medios empezó a partir de un prejuicio mutuo. Para los productores de televisión, los cineastas estaban de espaldas al público y practicaban la labor de manera poco profesional y sin el uso de tecnología. Para los cineastas la televisión era idiotizante, carente de propuestas intelectuales.<sup>102</sup>

El cambio ocurre exactamente en el cine contemporáneo brasileño de la *Retomada*, marcando una distinción histórica en relación a otras corrientes del cine nacional. Por primera vez se pudo ver una transición, léase una circulación, migración de profesionales entre los campos de la publicidad, de la televisión y del cine. Eso acarrió un cambio en el lenguaje, un cambio técnico y estético en el cine actual, con la utilización de nuevos patrones de fotografía y encuadres cerrados (primeros planos). No obstante, ni remotamente eso indica una industria audiovisual, ya que los cambios más

---

<sup>99</sup> Ver sobre GLOBO: <http://redeglobo.globo.com/TVG/0,,9648,00.html> ; Último acceso en 08 Feb. 2010

<sup>100</sup> Ver WYATT, Justin. *High Concept*. Austin: University of Texas, 1994.

<sup>101</sup> <http://www.globomarcas.com.br/globomarcas/pages/loja/loja.jsf> ; Último acceso en 08 Feb. 2010

<sup>102</sup> Es decir, los cineastas no querían trabajar en la televisión, considerada “menor”, y la televisión no se interesaba por el cine nacional, considerado sin calidad técnica o distante del gusto del público. Para el campo cinematográfico, la ligación con la televisión debería darse a través de la exhibición de las películas brasileñas en las emisoras nacionales, que siempre prefirieron el producto extranjero. Y aunque hubiese una presión para que el Estado lo garantizase, vía legislación, una cuota mínima de exhibición de la película nacional en las emisoras abiertas, esa garantía nunca fue conseguida. MARSON, Melina Izar, op. cit., p.94.

bien ocurrieron en el dominio del lenguaje pero todavía sin significar una integración comercial que conllevara a la formación de una industria cultural de gran desarrollo.

Sin duda el momento crucial en las nuevas relaciones ocurre cuando la Red Globo decide invertir en su nuevo brazo: la GLOBO FILMES.

Creada en 1998, la Globo Filmes es la nueva estrategia de la red para mantener la hegemonía en la producción audiovisual brasileña, pasando a mirar también hacia el mercado internacional donde las cintas tienen gran valor agregado. Entra en el mercado cinematográfico con ventajas, su propio *star system* televisivo, una gran estructura tecnológica, y un gran poder de divulgación y penetración de sus películas en el público.

En su texto de presentación, la Globo filmes deja clara su intención y su gran poder de penetración

“Creada en 1998 como brazo cinematográfico de la TV Globo, la Globo Filmes tiene como objetivo producir obras de calidad y valor artístico, valorizar la cultura nacional, fortalecer la industria audiovisual brasileña, atraer nuevos talentos y aumentar la sinergia entre el cine y la televisión. En total, la Globo Filmes participó de la producción de más de 90 películas que alcanzaron más de 90 millones de espectadores en las salas de cine, formó sociedades con más de 40 realizadores independientes y siempre estuvo comprometida con la cultura brasileña a través de la búsqueda de contenido nacional de calidad y con potencial popular.”<sup>103</sup>

Su presencia en el mercado causó cambios en el segmento cinematográfico, regido ahora por un nuevo patrón audiovisual y de acercamiento al público. En poco tiempo la empresa consigue un sitio privilegiado en el panorama actual, la principal en la producción brasileña. La supremacía de la empresa en el mercado queda todavía más evidente en los datos de su presentación:

“La Globo Filmes es uno de los máximos responsables de la nueva aproximación del público al cine nacional. La asociación

---

<sup>103</sup> Disponible en: <http://www.globofilmes.globo.com> ; Último acceso en 08 Feb. 2010

entre el primor técnico, el talento de los mejores profesionales y la *expertise* de la TV Globo viene conquistando grandes resultados para el cine brasileño. Un dato que demuestra la evolución del cine nacional son los índices de público. En 1993, el público de las películas brasileñas fue de 0,1% del total de espectadores de cine en Brasil, es decir, 45,5 mil personas. Diez años después, en 2003, este número fue superior a 21%, lo que equivale la más de 22 millones de espectadores. Este índice puso a Brasil como uno de los países con mejor desempeño de público en la producción local de cine superando, por ejemplo, Inglaterra y Alemania. En 2009, los 11 largometrajes coproducidos por la Globo Filmes alcanzaron un público de más de 14 millones de espectadores, en nombre del 90% del público del cine brasileño.”<sup>104</sup>

#### LOS 15 + TAQUILLEROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO<sup>105</sup>

ANO	PELÍCULA	DISTRIBUIDOR	PÚBLICO
2010	TROPA DE ELITE 2	ZAZEN/RIOF	11.081.199
2009	SE EU FOSSE VOCÊ 2	FOX	6.095.059
2005	2 FILHOS DE FRANCISCO	SONY	5.319.677
2003	CARANDIRU	SONY	4.693.853
2010	NOSSO LAR	FOX	4.060.000
2006	SE EU FOSSE VOCÊ	FOX	3.644.318
2011	DE PERNAS PRO AR	DTF/PARIS	3.562.723
2010	CHICO XAVIER	DTF/SONY	3.414.900
2002	CIDADE DE DEUS	LUMIÈRE	3.370.871
2003	LISBELA E O PRISIONEIRO	FOX	3.174.643
2004	CAZUZA - O TEMPO NÃO PÁRA	SONY	3.082.522
2004	OLGA	LUMIÈRE	3.078.030
2011	CILADA.COM	DTF/PAR/RIOF	3.020.337
2003	OS NORMAIS	LUMIÈRE	2.996.467
2001	XUXA E OS DUENDES	WARNER	2.657.091

Desde su creación la empresa coprodujo en alianza con productores independientes 91 películas, además de apoyar el lanzamiento de cerca de 53 cintas<sup>106</sup>. En

<sup>104</sup> Fuente: Globo filmes. Disponible en: <http://www.globofilmes.globo.com> ; Último acceso en 08 Feb. 2010

<sup>105</sup> Fuente: Globo filmes. Disponible en: <http://www.globofilmes.globo.com> ; Último acceso en 08 Feb. 2010

2003 ostenta el 21% del mercado total, el equivalente al 90% del mercado para el cine nacional.

Tras el deslumbramiento del mercado - cuando todo el mundo hacía cine, desde que se consiguió llegar hasta los "patrocinadores" – la realidad se mostró dividida: en un lado un cine que necesita sobrevivir en un mercado limitado de inversiones de la iniciativa privada, y en el otro un cine de éxito y grandes taquillas, ligado a Rede Globo. En el medio cinematográfico sólo se habla de esa desigualdad y ya se llama al cine sin la Globo de independiente. Es donde están el 80% de la producción y no más del 20% del total de la taquilla.<sup>107</sup>

Además utiliza una estrategia de coproducciones, donde ayuda a productores independientes a realizar proyectos de repercusión nacional. Así, como coproductora tiene la posibilidad de lograr éxitos de taquilla además de conseguirlo con los recursos obtenidos gracias a las leyes de incentivo, es decir, bajo un coste cero. Se encuentra en ventaja ya que su inversión es muy pequeña.

A todo ello, hay que añadir las notables manifestaciones sobre los nuevos dictámenes del cine brasileño, sobre la nueva condición estética y la lucha por conseguir un espacio en este mercado después de que los "*blockbusters*" brasileños entraron en juego. En una entrevista la cineasta Susana Amaral cuestiona la actual producción "televisiva", un referente al cine hecho dentro de las nuevas perspectivas, "un cine de resultados" que obtiene éxito en el público por su sencillez a la hora de decodificarlo, siguiendo patrones televisivos ya conocidos. Para la cineasta los "modelos reflejan el espíritu del tiempo", las leyes de incentivo favorecen las leyes de mercado y consumo por encima de la calidad fílmica donde la "fuerza creativa se rinde al mercado". Es decir "películas desechables de consumo fácil, listas a poner resultados

---

<sup>106</sup> Fuente: <http://www.globofilmes.globo.com>

<sup>107</sup> Após o deslumbramento do mercado - quando todo mundo fazia cinema, desde que se conseguisse chegar até os "patrocinadores" – a realidade mostrou-se dividida: de um lado um cinema que precisa sobreviver num mercado enxuto de investimentos da iniciativa privada, e do outro um cinema de sucesso e grandes bilheterias, ligado à Rede Globo. No meio cinematográfico só se fala dessa desigualdade, e já se chama o cinema sem a Globo de independente. É onde estão 80% da produção e não mais que 20% do total da bilheteria. FONSECA, R., "O poder da Globo Filmes no cinema brasileiro". En: <http://www.uol.com.br/revistadecinema/edicao41/ago.2003>. Apud: GATTI, André Piero. Distribuição e exibição na indústria cinematográfica brasileira (1993-2003) / André Piero Gatti. - Campinas, SP : [s.n.], 2005, p.103.

financieros reales, inmediatos y satisfacer las ansias políticas de las clases dominantes que regulan el cine nacional”.<sup>108</sup>

Esta nueva línea del cine comercial deja todavía más nítidas algunas de las características más proclamadas de la *Retomada*, el cine mosaico, el cine de la diversidad, sin directrices políticas, ideológicas o estéticas, el cine como proyecto individual, listo para alcanzar cualquier segmento del mercado.

---

<sup>108</sup> AMARAL, Susana. En: Revista de Cinema, ano X, edição 97 dez/jan de 2010.

Disponível: [http://revistadecinema.uol.com.br/pagina\\_conteudo\\_listagem.asp?id\\_pagina=112&func=1&id=1421](http://revistadecinema.uol.com.br/pagina_conteudo_listagem.asp?id_pagina=112&func=1&id=1421) ; Último acesso em: 09 Feb. 2010

#### 4. UN PANORAMA MULTICULTURAL,

LA “DIVERSIDAD” EN LA ESTÉTICA DE LA RETOMADA

**EL ROSTRO DE BRASIL EN EL CINE CONTEMPORÁNEO BRASILEÑO**





#### 4. UN PANORAMA MULTICULTURAL, LA “DIVERSIDAD” EN LA ESTÉTICA DE LA RETOMADA

La producción de películas de la *Retomada* se caracteriza por la amplia variedad de temas y estilos surgidos en el *boom* productivo y las personas que ayudaron a realizar el cine contemporáneo brasileño. La falta de unidad y sentido colectivo hace que el término “diversidad” se ponga de moda, aunque sea en realidad arriesgado (ya que la diversidad siempre existió en el cine nacional). No obstante, está claro que no se puede decir que se haya formado un movimiento cinematográfico conciso, con ideales políticos y estéticos; más bien se habla de una serie de cineastas que con distintos repertorios buscan hacer cine. Herederos del cine de la Vera Cruz<sup>109</sup> y su proyecto de patrón de “calidad internacional” sumado a la vuelta a símbolos tan comunes al *Cinema Novo* como la cuestión de la identidad nacional.

Según Ottone el Cine de la *Retomada* aborda en “clave nueva los temas clásicos: el *sertão* y la sequía, los *cangaceiros*, la migración y el viaje, el alma femenina, la oposición tradicional entre ciudad y campo, el debate sobre la identidad nacional y la representación alegórica del poder.”<sup>110</sup> Para el autor sobre todo, el interés está en analizar y convertir en protagonistas las áreas de fractura social.

La comparación con el *Cinema Novo* es inevitable ya que el cine contemporáneo revisita temas comunes a éste, como el *sertão nordestino*<sup>111</sup>, la historia regional, el ideario de la nación, la pobreza y la violencia en una dimensión realista. Se hace notar la “confrontación con el Brasil real y un cierto redescubrimiento de los problemas actuales del país” desde la mirada de cineastas de clase media que demuestran un “interés antropológico respecto a las clases bajas y la cultura popular.”<sup>112</sup>

---

<sup>109</sup> El estudio cinematográfico brasileño más importante de la década de los 50, creado por empresarios de São Paulo, intentó implantar el sueño de una industria cinematográfica en Brasil con “padrón internacional de calidad”. Ver RAMOS, Fernão (org.), *História do cinema brasileiro*, São Paulo: Círculo do Livro, 1987. 2.ed. São Paulo: Art / Secretaria de Estado da Cultura, 1990; RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (org.), *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, São Paulo: Senac, 2000.

<sup>110</sup> OTTONI, Giovanni (ed.), *Terra Brasil 95-05, el renacimiento del cine Brasileño*, Madrid: T&B Editores, 2005, p.20

<sup>111</sup> Lugar agrestey arido en el noreste de Brasil que se hizo icónico en la representación del Brasil arcaico, en las películas del *Cinema Novo*. Ver: <http://es.wikipedia.org/wiki/Sert%C3%B3n>, último acceso en: 7 Mar. 2013.

<sup>112</sup> OTTONI, Giovanni (ed.), *Terra Brasil 95-05, el renacimiento del cine Brasileño*, op. cit., p. 17.



Desde de un punto de vista panorámico, el cine brasileño de estas fechas propone una libertad individual, lo que conlleva a una gran diversidad de temas y perspectivas estéticas.

Marson constata que la *Retomada* no presentó un proyecto político más amplio, ni una idea unificadora de país con un proyecto colectivo a ser cumplido, como se hizo en el *Cinema Novo*. Más bien en el cine contemporáneo, el dicho cine de autor, se realizó como un proyecto individual de expresión de los cineastas representando así el individualismo característico del momento.<sup>113</sup>

La producción cinematográfica creada a partir de las leyes de incentivo pasa a estar bajo el lema de la diversidad, del cine “sin diretrices”<sup>114</sup> donde todo es permitido, pudiendo ser realizado sin trabas políticas, estéticas o ideológicas.

Este cine sin compromiso, de género, abre entonces precedentes a cualquier tipo de temas: comedias, *sitcoms*, infantiles, policiales, épicos, películas históricas y melodramas aptos para todos los gustos, obedeciendo al mercado consumidor post moderno múltiple en su carácter más intrínseco, un reflejo del rompecabezas en que se ha transformado el inconsciente del hombre moderno, donde todo es difuso y efímero.

Aún así, buena parte de la producción de la *Retomada* intenta dar cuenta de los temas más representativos del país, algunos de los cuales formaron parte durante mucho tiempo de la construcción del imaginario colectivo brasileño. Habla pues del perfil de la sociedad brasileña, del abismo de clases, del mito fundador de la nación<sup>115</sup>, de la

---

<sup>113</sup> MARSON, Melina Izar, op. cit., p.105

<sup>114</sup> MARSON, Melina Izar, op. cit., p.107

<sup>115</sup> Marilena Chauí, sobre “el mito fundador” nos explica: Al hablar de mito, nosotros lo tomamos no sólo en el sentido etimológico de narración pública de hechos legendarios de la comunidad (esto es, en el sentido griego de la palabra *mythos*), pero también en el sentido antropológico, en el cual esa narrativa es la solución imaginaria para tensiones, conflictos y contradicciones que no encuentran caminos para sean resueltos en el nivel de la realidad. Si también decimos mito fundador es porque, a la manera de toda *fundatio*, ese mito impone un vínculo interno con el pasado como origen, esto es, con un pasado que no cesa nunca, que se conserva de forma perenne en el presente y, por ello mismo, no permite el trabajo de la diferencia temporal y de la comprensión del presente en cuanto tal. En ese sentido, hablamos en mito también en la acepción psicoanalítica, es decir, como impulso a la repetición de algo imaginario, que crea un bloqueo a la percepción de la realidad e impide manejarla. Un mito fundador es aquel que no cesa de encontrar nuevos medios para expresarse, nuevos lenguajes, nuevos valores e ideas, de tal modo que, cuanto más parece ser otra cosa, tanto más es la repetición de sí mismo. (...) la fundación se refiere a un momento pasado imaginario, percibido como instante originario que se mantiene vivo y presente en el curso del tiempo, esto es, la fundación pretende algo considerado como perenne (casi eterno) que transita y sustenta el curso temporal y le da sentido. La fundación pretende situarse más allá del tiempo, fuera de la historia, en un presente que no cesa nunca bajo la multiplicidad de formas o aspectos que puede tomar. No sólo eso. La marca peculiar de la fundación es la manera como ella pone la trascendencia y la immanencia del momento fundador: la fundación aparece como emanando de la sociedad (en nuestro caso, de la nación) y, simultáneamente, como engendrando esa

eterna búsqueda de una identidad nacional, del interior arcaico representado por el *sertão*, sus retratos urbanos, la *favela*, sus distopías y la esfera privada. Sin duda eso pone en cuestión las herencias estéticas y nos hace reflexionar sobre los cambios ocurridos en la producción actual.

El retorno a tiempos, símbolos, hechos y especialmente a la cuestión nacional nos hace pensar acerca de la identidad, y ese recorrido nos remite al *Cinema Novo*, como caldo de cultivo para la filmografía contemporánea, como la reactivación del valor simbólico y estético que él representa. Pero cabe preguntar si es posible relacionar el presente y el pasado de forma concreta. Las alusiones existen pero, ¿tiene lugar una reflexión o intento estético más esmerado? ¿Estamos hablando de un hilo conductor o de un “fantasma” que resurge una y otra vez? ¿Se puede pretender que exista como en su tiempo la tónica social y política en la postmodernidad?

Eso es lo que intentaremos contestar, activando y desnudando las relaciones trabadas entre el cine de hoy y el *Cinema Novo*.

---

propia sociedad (o la nación) de la cual ella emana. Es por ello que nos estamos refiriendo a la fundación como mito. CHAUÍ, Marilena, *Mito fundador e sociedade autoritária*, São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001, p.5.



## 5. BAJO LA MIRADA DEL *CINEMA NOVO*

### EL ROSTRO DE BRASIL EN EL CINE CONTEMPORÁNEO BRASILEÑO





## 5. BAJO LA MIRADA DEL CINEMA NOVO

*Por que Você Faz Cinema?*  
"Para chatear os imbecis  
Para não ser aplaudido  
depois de sequências, dó de peito  
Para viver a beira do abismo  
Para correr o risco de ser desmascarado pelo grande público  
Para que conhecidos e desconhecidos se deliciem  
Para que os justos e os bons ganhem dinheiro, sobretudo eu mesmo  
Porque de outro jeito a vida não vale a pena  
Para ver e mostrar o nunca visto, o bem e o mal, o feio e o bonito  
Porque vi "simão no deserto"  
Para insultar os arrogantes e poderosos quando ficam  
como "cachorros dentro d'água" no escuro do cinema  
Para ser lesado em meus direitos autorais"

Joaquim Pedro de Andrade - Adriana Calcanhotto<sup>116</sup>

Entre finales de los años 50 y principios de los años 60, surge una generación de jóvenes cineastas, que desde distintas perspectivas pero con un objetivo común, buscaron la construcción de un nuevo cine brasileño, marcado por el retrato de Brasil tal cual es con sus paradojas y conflictos sociales, enseñando de forma realista la vida miserable y precaria en el noreste del país, la clase media baja en los grandes centros urbanos o la cultura y expresiones del folclore local.

Se buscaba el Brasil profundo, ya no querían las *chanchadas*, el cine anodino, evasivo, el cine comercial de la Vera Cruz comprometido con la elite y los intereses económicos. Se busca en esas fechas un reencuentro honesto con la gente brasileña, con la realidad dura de un país subdesarrollado, abordando los conflictos sociales apostando en la creación de un nuevo lenguaje estético, crítico, capaz de dar cuenta de ese ideal revolucionario donde la ética y la estética serían inseparables. Hay una verdadera convocatoria a la ideología nacional popular, intentando provocar una revo-

---

<sup>116</sup> Canción compuesta por Adriana Calcanhoto que pone música a la respuesta del cineasta Joaquim Pedro de Andrade a la pregunta "¿porqué hace cine?" para el periodico Libération. "Pourquoi filmez-vous", en: *Libération*, Paris: maio de 1987. Canción: CALCANHOTTO, Adriana (2011, Jun. 11), [archivo de video] recuperado de: <http://youtu.be/yoy05hsv-Ms>, último acceso en: 8 Sept. 2013.

lución política y cultural. El cine visto como un arma contra la inercia, un instrumento que libertaría el país de un lenguaje extranjero y acomodadizo, un cine pedagógico que nos llevaría al camino de la superación.

Sometidos al contexto del cine moderno, los directores como Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Paulo César Saraceni, Leon Hirshman, David Neves, Ruy Guerra, Luiz Carlos Barreto, Arnaldo Jabor, y Glauber Rocha sufren el influjo del debate neo-realista, la referencia de la *Nouvelle Vague*, del *Cinéma Vérité*, la tónica del “cine de autor”, de Antonioni, Pasolini, Godard, Buñuel. Cada uno a su manera han transformado esta influencia en el paso inicial para la construcción de algo auténticamente brasileño, sea por el uso de los personajes típicos, por el tono de confrontación a los problemas locales o por uso de la cámara en mano para acercarse con una mirada casi documental.

El cine moderno brasileño acertó el paso del país con los movimientos de punta de su tiempo. Fue un producto de cinéfilos, jóvenes críticos e intelectuales que condujeron esa actualización estética, alteraron sustancialmente el estatuto del cineasta en el interior de la cultura brasileña, promoviendo un diálogo más profundo con la tradición literaria y con los movimientos que marcaron la música popular y el teatro de aquel momento. El diálogo con la literatura no se hizo sólo en las adaptaciones, en ese conjunto de películas notables como *Vidas Secas* (Pereira dos Santos, 1963), *Porto de Caixas* (Saraceni, 1963) (...). Él expresó una conexión más profunda que hizo el *Cinema Novo*, en el propio impulso de su militancia política, traer para el debate ciertos temas de una ciencia social brasileña, ligados a la cuestión de la identidad y a las interpretaciones contrarias de Brasil como formación social.<sup>117</sup>

---

<sup>117</sup> O cinema moderno brasileiro acertou o passo do país com os movimentos de ponta do seu tempo. Foi um produto de cinéfilos, jovens críticos e intelectuais que, ao conduzirem essa atualização estética, alteraram substancialmente o estatuto do cineasta no interior da cultura brasileira, promovendo um diálogo mais fundo com a tradição literária e com os movimentos que marcaram a música popular e o teatro daquele momento. O diálogo com a literatura não se fez apenas nas adaptações, nesse conjunto de filmes notáveis como *Vidas Secas* (Pereira dos Santos, 1963), *Porto de Caixas* (Saraceni, 1963) (...). Ele expressou uma conexão mais funda que fez o *Cinema Novo*, no próprio impulso de sua militância política, trazer para o debate certos temas de uma ciência social brasileira, ligados à questão da identidade e às interpretações conflitantes do Brasil como formação social. XAVIER, Ismail, *O cinema brasileiro moderno*, São Paulo: Paz e Terra, 2001, pp. 18,19.

La fecha oficial para el nacimiento de *Cinema Novo* es el estreno de *Barravento* de Glauber Rocha en 1961, pero se suele llamar de “*Proto Cinema Novo*” o una de sus precursoras la película *Rio 40 graus*, (1954) de Nelson Pereira dos Santos, enseñando ya el carácter reivindicativo, político del cine producido en aquél entonces.

*Rio 40 Graus* es un semi documental que cuenta un día en la vida de cinco chicos de la favela, pobres, vendedores de cacahuètes, en un domingo de verano de calor agobiante en Río de Janeiro. Van por los puntos más pintorescos de la ciudad, *Copacabana*, *Pão de Açúcar*, *Corcovado*, *Quinta da Boa Vista* y *Maracanã*. La película acaba por enseñar la vida del pueblo de Río, sus dificultades, retratando la favela como un lugar de pobreza y marginación. En la senda del neorrealismo, se enseña en la cinta gente humilde, real, compartiendo sus vidas, fue el primer intento de un cine sin pudor de enseñar la realidad e imágenes de un Brasil a esas fechas desconocido por muchos, según Glauber sería

La primera película brasileña verdaderamente comprometida, popular y revolucionaria. Por primera vez en el cine brasileño, veríamos el desprecio por la retórica, el retrato sin retoques de la realidad cruel. Glauber confiesa haber sido delante de esa película cuando él despertó del escepticismo y se decidió a ser director de cine: "muchos jóvenes se liberaron del complejo de inferioridad y resolverían que serían directores de cine con dignidad, descubriría, también, en aquel ejemplo, que podían hacer cine con una cámara y una idea."<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> O primeiro filme brasileiro verdadeiramente engajado, popular e revolucionário. Pela primeira vez no cinema brasileiro, veríamos o desprezo pela retórica, o retrato sem retoques da realidade cruel. Glauber confessa ter sido diante desse filme que ele despertou do ceticismo e se decidiu a ser diretor de cinema: "muitos jovens se libertaram do complexo de inferioridade e resolveriam que seriam diretores de cinema com dignidade, descobriria, também, naquele exemplo, que podiam fazer cinema com uma câmera e uma ideia." ROCHA, Glauber, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.15. (prefácio Ismail Xavier)



Si Pereira dos Santos fue el precursor dando el primer paso hasta el *Cinema Novo*, tenemos en Glauber Rocha su expresión más fuerte, el cineasta y teórico fue la cabeza y el alma del *Cinema Novo*. Escribe en 1963 el libro “Revisão Crítica do Cinema Brasileiro”<sup>119</sup>, donde en tono de manifiesto señala “el paso del plan intelectual a la acción”<sup>120</sup>, hace en el libro un recorrido crítico por la historia del cine destacando Humberto Mauro y su importancia en las referencias nacionales y el dominio de la *mi-se-en-scène*. Apunta además hacia nuevos caminos, enfoca dicotomías como el cineasta sin pretensiones versus el autor; cine comercial versus cine de autor; temas enajenadores con claves de humor versus temas concienciados sobre conflictos sociales; melodrama idealista versus realismo crítico. Cabe resaltar que en las fechas del lanzamiento del libro Glauber ya preparaba la realización de su película *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, importante icono del *Cinema Novo*.

Otro gran marco teórico de Glauber es el artículo “Eztetyka del Hambre”<sup>121</sup> de 1965, planteado a través de las discusiones en torno al *Cinema Novo* realizadas en la retrospectiva de Cine Latinoamericano en Génova y publicado en el número tres de la revista “Civilização Brasileira”. El artículo es una crítica rigurosa al “paternalismo europeo en relación al tercer mundo”, donde “para el observador europeo, los procesos de creación artística del mundo subdesarrollado sólo le interesan en la medida que satisfacen su nostalgia del primitivismo”, tematiza la urgencia en tratar el hambre de forma realista, cruda y trágica en “oposición a un cine digestivo”, declara en su texto que mientras “América Latina lamenta sus miserias generales, el interlocutor extranjero cultiva el sabor de esa miseria, no como síntoma trágico, apenas como dato formal en su campo de interés”.



Glauber Rocha

<sup>119</sup> ROCHA, Glauber, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Op. cit., p. 15.

<sup>120</sup> MATTOS, Carlos Alberto, “A estratégia do Cinema Novo”, Disponible en: <http://portalliterat.terra.com.br/artigos/a-estrategia-do-cinema-novo>; último acceso en 15 Jul. 2010.

<sup>121</sup> ROCHA, Glauber. “Eztetyka del hambre”. Disponible en: [http://www.tempoglauber.com.br/espanol/t\\_estetica.html](http://www.tempoglauber.com.br/espanol/t_estetica.html); último acceso en 15 Jul. 2010.

“El problema internacional de América Latina sólo es una cuestión de cambio de colonizador. Como consecuencia, nuestra libertad siempre está en función de una nueva dominación. El condicionamiento económico nos ha llevado al raquitismo filosófico, a la impotencia consciente o inconsciente. En el primer caso, engendra la esterilidad y, en el segundo, la histeria. De donde se deriva que, en perspectiva, nuestro equilibrio no puede surgir de un sistema orgánico sino, sobre todo, de un esfuerzo titánico, autodestructor, para sobrepasar esta impotencia. Sólo en el apogeo de la colonización nos damos cuenta de nuestra frustración. Si en este momento el colonizador nos comprende no es por la claridad de nuestro diálogo sino por el sentimiento humanitario que eventualmente posee”<sup>122</sup>

Por la vía del humanismo y del paternalismo el europeo mira hacia la América Latina intentando comprender “un lenguaje de lágrimas o de sufrimiento”, incapaz de comprender la brutalidad de la miseria. Glauber sigue

“El hambre latina, por esto, no es solamente un síntoma alarmante: es el nervio de su propia sociedad. Ahí reside la trágica originalidad del *Cinema Novo* delante del cine mundial: Nuestra originalidad es nuestra hambre y nuestra mayor miseria es que este hambre, siendo sentida, nos es comprendida.”<sup>123</sup>

Para el cineasta el cine es un problema político, destacando el *Cinema Novo*, que desnuda el hambre que a los ojos europeos sería “un extraño surrealismo tropical” y para el brasileño la verdadera herida de una “vergüenza nacional”. Justifica así, la producción de esas cintas “gritadas y desesperadas”, proponiendo que sólo a través de una estética de la violencia se podría hablar de la radicalidad de la pobreza y del hambre. Para él “la más noble manifestación cultural del hambre es la violencia”. Léase aquí la violencia como instrumento para el choque, que hace abrir los ojos y el corazón, la violencia “es un amor de acción y transformación”.

---

<sup>122</sup> TORRES, Augusto Martínez, “Glauber Rocha”, En: Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, Huelva, 1981, p. 28. Apud: SORIA, Carlos Giménez. “Glauber Rocha y el “Cinema Novo” brasileño”. En: La Siega XX, literatura, arte y cultura. Disponible en: [http://www.lasiega.org/index.php?title=Glauber\\_Rocha\\_y\\_el\\_%22Cinema\\_Novo%22\\_brasile%C3%B1o](http://www.lasiega.org/index.php?title=Glauber_Rocha_y_el_%22Cinema_Novo%22_brasile%C3%B1o). Última visita en 08 Ago. 2010.

<sup>123</sup> ROCHA, Glauber, “*Eztetyka del hambre*”, op. cit.

Según Ivana Bentes, Glauber propone una salida estructural:

“Glauber da una respuesta política, ética y estética, posible en el momento: a través de una estética de la violencia. Donde sería necesario violentar la percepción, los sentidos y el pensamiento del espectador, para destruir los clichés sobre la miseria: clichés sociológicos, políticos, comportamentales. Glauber propone una Estética de la violencia, capaz de crear el intolerable y el insuportable delante de esas imágenes. No se trata de la violencia de connotación estética o explícita del cine de acción. Pero una carga de violencia simbólica, que instaura el trance y la crisis en todos los niveles.”<sup>124</sup>

Así el *Cinema Novo* va a buscar a través de esa estética ética la transformación y la toma de conciencia. Para Glauber “la única opción del intelectual del mundo subdesarrollado entre ser un ‘esteta del absurdo’ o un ‘nacionalista romántico’ es la cultura revolucionaria”<sup>125</sup> para ello es necesario un examen crítico, la producción de un cine épico-didáctico, que pretende educar, alfabetizar, informar, concienciar las masas ignorantes y la elite alienada sacando el pueblo de la inmovilidad.

La estética del hambre habla de la miseria sin hacer de su dolor un artículo de consumo exótico, además representa según Ismail Xavier una metáfora que liberó la expresión y el autor de las cadenas de la técnica hollywoodiana, dejando las puertas abiertas para una nueva forma de hacer cine, un estilo que hace de la carencia de recursos su resorte propulsor y no una traba.

“El *Cinema novo* fue la versión brasileña de una política de autor que buscó destruir el mito de la técnica y de la burocracia de la producción, en nombre de la vida, de la actualidad y de la creación. Aquí, actualidad era la realidad brasileña, vida era el compromiso ideológico, creación era buscar un lenguaje adecua-

---

<sup>124</sup> Glauber dá uma resposta política, ética e estética, possível no momento: através de uma estética da violência. Onde seria necessário violentar a percepção, os sentidos e o pensamento do espectador, para destruir os clichês sobre a miséria: clichês sociológicos, políticos, comportamentais. Glauber propõe uma Estética da Violência, capaz de criar um intolerável e um insuportável diante dessas imagens. Não se trata da violência estetizada ou explícita do cinema de ação. Mas uma carga de violência simbólica, que instaura o transe e a crise em todos os níveis. BENTES, Ivana, “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome”, En: ALCEU: Revista de Comunicação, Cultura e Política. v.8, n.15. jul-dez/2007. Rio de Janeiro: PUC, Dep. de Comunicação Social, p. 244.

<sup>125</sup> ROCHA, Glauber, “A revolução é uma Eztetyka”, Disponible en: [http://www.tempoglauber.com.br/espanol/t\\_revolucao.html](http://www.tempoglauber.com.br/espanol/t_revolucao.html); último acceso en 15 Jul. 2010.

do a las condiciones precarias y capaz de expresar una visión crítica, de la experiencia social. Tal búsqueda se tradujo en la “estética del hambre”, en la cual la escasez de recursos se transformó en fuerza expresiva y el cineasta encontró el lenguaje en sintonía con sus temas.”<sup>126</sup>

Como ejemplos de esa acción revolucionária cinematográfica tenemos películas como: *Rio 40º* (1955), *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), *Terra em transe* (1966), *Antonio das Mortes (O Dragão da maldade contra o santo guerreiro)* (1969) de Glauber, *Os Fuzis* (1964) de Ruy Guerra, *O desafio* (1965) de Paulo César Saraceni, *Ganga Bruta* (1963), *Os herdeiros* (1969) de Cacá Diegues.

---

<sup>126</sup> O *cinema novo* foi a versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação. Aqui, atualidade era a realidade brasileira, vida era o engajamento ideológico, criação era buscar uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão desalienadora, crítica, da experiência social. Tal busca se traduziu na “estética da fome”, na qual a escassez de recursos se transformou em força expressiva e o cineasta encontrou a linguagem em sintonia com os seus temas. XAVIER, Ismail, *O cinema brasileiro moderno*, op. cit., pp. 57,58.

## 5.1 | *Deus e o diabo na terra do sol*: el manifiesto barroco y mítico de Glauber

“La dramática narración de un hombre que se pierde entre un Dios negro y un diablo rubio, guiado por un testigo ciego y perseguido por Antonio das Mortes el justiciero.”<sup>127</sup>

El film narra la historia de una pareja de campesinos, Manuel y Rosa que subsisten en el abrasador *Sertão* nordestino trabajando para un coronel terrateniente. Tras una discusión, Manuel se siente ofendido y mata el poderoso latifundista. La pareja se ve entonces obligada a abandonar su casa. Perseguido, Manuel mata a dos guardaespaldas del coronel pero uno de ellos mata a su madre. Sin más raíces en la casa materna, buscando un salvador que le rescate de una vida de opresión, Manuel resuelve seguir al beato Sebastião y sus fieles, buscando alcanzar la utopía de una vida mejor donde el “*sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão*”. Pero Rosa, siempre escéptica al poder de Sebastião, intenta persuadir Manuel de desistir de la vida santa. No obstante, Manuel se dedica ardorosamente al beato, compartiendo con él un sacrificio de un niño, cuando Rosa, desesperada, se niega a participar del rito colectivo, asesina el beato, intentando recuperar a Manuel ya fanatizado. Mientras tanto, Antônio das Mortes arrasa todos los seguidores de Sebastião. Manuel y Rosa, una vez más, se entregan al destino del Sertão, hasta encontrar a Corisco, el diablo rubio, otro que como Sebastião se enfrenta a la injusticia y la pobreza local. Corisco acepta la inclusión de Manuel en su banda y lo rebautiza como Satanás. Con el nuevo nombre, Manuel destruye caseríos, ganando fama por toda la región por medio de las cantigas del ciego Júlio aquí representando la



<sup>127</sup> Texto narrado en el trailer de presentación de la película.

fuerza de la tradición oral<sup>128</sup>. Nuevamente Antônio das Mortes entra en cena para iniciar la 'gran guerra', matando Corisco y su grupo, para que Manuel y Rosa tomen rumbo al mar de la redención, el mar de la profecía de Antonio Conselheiro.



Manuel y Rosa

Siguiendo la tradición de los trovadores ibéricos, las canciones del ciego Júlio conducen la narrativa y la historia de la búsqueda incesante de Manuel y Rosa por conseguir salir de la miseria impuesta por los poderosos y la sequía implacable. Al matar a quién lo explota Manuel intenta romper el ciclo de injusticia hallando en su camino dos conductores: el primero “Dios” representado por el beato Sebastião y su revuelta moralista que preconiza el milagro del sertão, una clara alusión al poder mítico y de la religión en el noreste; El segundo el “Diablo” representando por Corisco un *cangaceiro* que busca enfrentar los poderosos a través de la violencia, una referencia al poder político del *cangaço*<sup>129</sup>. Entre los dos está Antonio das Mortes que funciona como el libertador, mediador que hará con que Manuel y Rosa vean las contradicciones de “Dios y el Diablo” y busquen el mar, la libertad y el cambio por su propia conciencia y voluntad.

Se trata, pues, de un cine urgente, casi un manifiesto, que legitima la violencia frente a la opresión, una película radical llena de alegorías que debate sobre las formas de conciencia del oprimido abriendo diálogo con *Os Sertões* de Euclides da Cunha.

Glauber Rocha, en 1963, regresó a esa experiencia para trabajar la relación entre el hambre, la religión y la violencia y legitimar la respuesta del oprimido, demostrando la presencia en

<sup>128</sup> “Como los poemas de la Edad Media o los ‘western’, en Brasil hay una gran tradición de versos populares y de canciones, que viene de la herencia portuguesa y española, la de los trovadores, que en el noreste se ha convertido en la especialidad de los ciegos; al ser ciegos tienen una mayor imaginación e inventan leyendas. El episodio de Corisco fue escrito partiendo de cuatro o cinco romances populares; la secuencia de la muerte de Corisco sigue el desarrollo de una canción. Hablé con algunos ciegos, y también con el hombre que mató a Corisco, que me contaron más o menos la misma historia, pero mezclando con la verdad detalles inventados. José Rufino, que me inspiró el personaje de Antônio das Mortes, me contó tres veces de manera diferente la forma en que mató a Corisco” TORRES, Augusto Martínez, “Glauber Rocha y Cabezas cortadas”, Barcelona: Anagrama, 1970, p. 26. Apud: SORIA, Carlos Giménez, “Glauber Rocha y el ‘Cinema Novo’ brasileño”. En: La Siega XX, literatura, arte y cultura. Disponible en: [http://www.lasiega.org/index.php?title=Glauber\\_Rocha\\_y\\_el\\_%22Cinema\\_Novo%22\\_brasile%C3%B1o](http://www.lasiega.org/index.php?title=Glauber_Rocha_y_el_%22Cinema_Novo%22_brasile%C3%B1o); último acceso en 08 Ago. 2010.

<sup>129</sup> Bandolerismo característico del noreste brasileño surgido a mediados del siglo XIX hasta principios del siglo XX. Sus causas son cuestiones de injusticia social, miseria, aislamiento y la ausencia del poder público en la región.

Brasil, de una tradición de rebeldía que negaría la versión oficial de la naturaleza pacífica del pueblo. En *Deus e o diabo*, prevaleció el impulso de movilización para la rebelión donde el tono de la película era esperanza. Porque estábamos en el periodo previo al golpe militar de 1964, en el momento de la lucha por las reformas básicas, con la cuestión agraria en el centro, cuestión, que todavía hoy, permanece en el centro de las tensiones sociales brasileñas.<sup>130</sup>

Ya en su apertura la película establece el tono urgente, enseñando la tierra seca, presentando el ambiente donde van a pasar los acontecimientos. Nada más empezar vemos la imagen de un caballo muerto, mirándonos, en escena que nos hace recordar a Buñuel<sup>131</sup>. Lo que se quiere es hacer despertar la mirada a lo que vendrá, a la historia de esos campesinos que viven en una tierra desamparada sin ley o Estado que los defienda.



Primera secuencia de *Deus e o Diabo na terra do sol*



Escenas de *Un Perro Andaluz* de Buñuel

*Un Perro Andaluz* (1929) de Luis Buñuel comienza por un hombre (Buñuel) que corta el ojo de una mujer con una navaja, como las nubes que cortan la luna llena. La escena de la navaja que secciona el ojo de una mujer según Agustín Sanchez Vidal “se

<sup>130</sup> XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, pp. 19,20.

<sup>131</sup> Para más información sobre la herencia de la estética buñueliana en la producción de Glauber Rocha ver: STARA, Daniela, *De la realidad al sueño: Incidencias buñelianas en el cine de Glauber Rocha*. Tesis Doctoral Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II, Madrid: [s.n.], 2010.

trata de un cegar la mirada convencional para que surja la mirada asomada al interior.” Según el autor, Buñuel explica que “para sumergir al espectador en un estado que permitiese la libre asociación de ideas era necesario producirle un choque traumático en el mismo comienzo del filme; por eso lo empezamos con el plano del ojo seccionado, muy eficaz.”<sup>132</sup> La imagen del asno putrefacto en el piano es una aportación de Salvador Dalí que firma el guión del *Un Perro Andaluz* con Buñuel. Según Guillermo Carnero “El primer concepto de naturaleza estética que aparece en Dalí es el de “putrefacción”. Lo putrefacto, ya se trate de personas u obras de arte o literatura, es lo arcaico e inactual, lo conservador y tradicional, lo tópico y lo retórico, lo sentimental y lo *pompier*.”<sup>133</sup> Para Rafael Utrera en Dalí

La recurrencia al pensamiento paranoico para obtener imágenes inusuales, la embestida contra el mundo convencional y arbitrario, la diatriba contra la narrativa tradicional, la rebelión contra el espectador esnob, y la figuración dinámica y barroca, son algunos de sus postulados recurrentes. La iconografía del asno podrido, materializada plásticamente en *Un perro andaluz*, se conforma con los elementos que el artista denomina «los simulacros» y que, en sus propias palabras, no son otros que «la mierda, la sangre y la putrefacción». Tras esta representación, evoca en la nueva imagen surrealista los factores de la decepción, el desagrado y la repulsión. Son imágenes al servicio de la nueva conciencia, al servicio de la revolución.<sup>134</sup>

Glauber Rocha rescata el tono revolucionario, anti convencional del *Perro Andaluz*, que por medio de la crudeza imperturbable y violencia de las imágenes busca abrir los ojos, busca el camino de la rebeldía ante un mundo injusto moviendo el espectador de su estado de pasividad.

---

<sup>132</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Luis Buñuel*, Madrid: Cátedra, 4ª ed., 2004, p. 133.

<sup>133</sup> CARNERO, Guillermo. “Un perro andaluz, de dalí y Buñuel, y viaje a la luna de García lorca”, En: *Arte y Parte*, nº 56, abril-mayo 2005, disponible en: <http://www.revistasculturales.com/articulos/6/arte-y-parte/319/1/un-perro-andaluz-de-dali-y-bunuel-y-viaje-a-la-luna-de-garcia-lorca.html>; último acceso en 20 Jul. 2013.

<sup>134</sup> UTRERA, Rafael, “El Cinema de Salvador Dalí”, en: *Cinematografías de la semejanza*, galería de los personajes, Centro Virtual Cervantes, disponible en: [http://cvc.cervantes.es/actcult/cine/testimonios/personajes/personajes\\_02.htm](http://cvc.cervantes.es/actcult/cine/testimonios/personajes/personajes_02.htm), último acceso en 20 Jul. 2013.





Corisco



Manuel y el beato Sebastião

La película barroca de Glauber está cubierta de referencias, llena de metáforas y alegorías, es la recreación de una herencia medieval de la literatura de cordel<sup>135</sup>, de la tradición oral, de *Os Sertões*, de todo lo que representa las raíces de la cultura popular del nordeste brasileño sumándose a eso la influencia intelectual del teatro épico y didáctico de Brecht.

En *Deus e o Diabo*, el montaje está lleno de rupturas, es complejo, colmado de simbolismo y tiene un sentido casi mítico y ritual. El film está marcado por la composición de la cámara en mano, en que esta es un elemento más haciéndose perceptible y dialogando con el ambiente buscando así el extrañamiento del espectador. Con este enfoque Rocha consigue provocar tensión además de evidenciar contrastes. En su

composición estética el director privilegia la luz cruda, la fotografía en blanco y negro enseñando la sequedad de una tierra abandonada, componiendo en su visión teológica y revolucionaria una “recapitulación histórica profética”, donde el tono esperanzado y la utopía son el horizonte que se quiere alcanzar.

Combinando, pues, elementos extremadamente heterogéneos, que van de la iconografía *western* (Rocha era un gran admirador de Sérgio Leone y no dudará en calificar su ulterior *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* como un “sangriento *western* político”) a la tradición

<sup>135</sup> El origen de la literatura de cordel es Ibérica pero sigue teniendo espacio en la vida de la gente del noreste de Brasil. Es una literatura popular, hecha en folletos impresos en forma de libretos o pliegos sueltos que en su tiempo eran expuestos en braman-tes para la venta em las calles, plazas y mercadillos. Según Antonio Rodríguez-Moniño: “Solían colocarse montados sobre varios braman-tes que sujetos con puntas a lo largo de la pared, se ponían horizontal y paralelamente en tiendas, portales y aún en plena calle, en la fachada de alguna casa. Romances y coplas de ciego, historias caballerescas, vidas de santos, novelas cortas, comedias, biografías de hombres célebres eran el contenido de aquellos pliegos, que servían de pasto a los lectores del pueblo.” MONIÑO, Antonio Rodríguez, “Los pliegos de cordel”, En: Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI), p. 126. Más información ver ORTIZ, Renato, *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, São Paulo: Brasiliense, 1994; SLATER, Candace, *A vida no Barbante – a literatura de cordel no Brasil*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984;

operística del folklore popular a la herencia brechtiana, *Deus e o diabo na terra do sol* es un abigarrado y barroco manifiesto en el que todo parece caber bajo la mirada apasionada de su autor. Sin embargo, el auténtico modelo, la verdadera línea de fuerza que organiza la narración, ha de buscarse en la literatura de cordel característica del nordeste brasileño, explícitamente evocada e recreada por Rocha y el compositor Sergio Ricardo en las canciones del film (...) Las andanzas de Manuel y Rosa dos pobres campesinos del Sertão, por esa tierra del sol que no saben si es del Dios o del diablo, pero que en cualquier caso es seguro que no les pertenece. (...) Misticismo mesiánico o *cangaço* (bandolerismo) se revelan sucesivamente las dos opciones al alcance de la pareja protagonista – o, lo que es lo mismo, del campesinado nordestino –, pero Rocha se encarga pronto de cerrarles para anunciarles en cambio una futura liberación por medio de la violencia revolucionaria.<sup>136</sup>



Sebastião, el Dios negro y Corisco el diablo rubio

Glauber finaliza la película con la metáfora central, con la profecía utópica más conocida del cine brasileño, representado por el mar en oposición a la tierra seca, donde “*O sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão*”, profecía basada en la creencia popular, en la herencia oral de la tradición, del cordel, de Antonio Conselheiro en “*Os sertões*” de Euclides da Cunha. Representa la sed de cambio, de justicia, de perspectiva de vida, el director se apropia de la memoria colectiva y hace del tono esperanzado el símbolo de una revolución. Según Glauber

<sup>136</sup> ELENA, Alberto; LÓPEZ, Marina Díaz, *Tierra en trance: el cine latinoamericano en 100 películas*, Madrid: Alianza Editorial, 1999, p. 180.

El fenómeno de la migración del sertanejo es siempre en dirección a la costa. En cuanto a “el *sertão* se convertirá en mar, el mar se convertirá en *sertão*” era la profecía de Antônio Conselheiro, profecía esa que se esparció y que, si no llega a contener tal idea, propone la libertad de interpretación dentro del sentido revolucionario. Yo cogí el símbolo y usé eso dentro de la película.<sup>137</sup>

En la secuencia final tras ser herido de muerte por Antonio das Mortes, Corisco antes de caerse grita: “¡más fuerte es el poder del pueblo!”, hay en este momento un corte dando lugar al sonido de la canción al modo de Cordel donde se oye “el *sertão* se convertirá en mar, el mar se convertirá en *sertão* / el *sertão* de mi historia verdad, imaginación / espero que usted haya aprendido la lección / que así mal dividido ese mundo anda errado / pues la tierra es del hombre, no es de Dios ni del diablo”. Manuel aparece a la vez corriendo en el *sertão* y a través del montaje en un corte abrupto llega a encontrarse con el mar.<sup>138</sup> En *Deus e o diabo*, el cine o el arte conduce al pueblo a cumplir su destino, hacer la revolución.<sup>139</sup>

Los territorios simbólicos, mitos formadores de una memoria nacional, bien como la identidad tan sumariamente discutidos y representados en *Deus e o Diabo*, nos hace ver un fuerte ejemplo del ideal del *Cinema Novo* del cine revolucionario y su búsqueda utópica del mito fundador que expone los contrastes, el binomio entre ricos y pobres, ciudad y campo, litoral y *sertão*, es decir, el país “moderno” e industrializado y el país agrario.

Este cine de acción y de renovación estética dejó varias marcas en el cine brasileño (...) la grandiosidad retórica y estética

---

<sup>137</sup> “1964 – Glauber Rocha, Walter Lima Jr., David das Neves, Leon Hirszman: Deus o diabo na terra do sol”, En: Alex Viany, *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 62. Apud: NAGIB, Lucia, *A utopia no cinema brasileiro: matizes, nostalgia, distopia*, op. cit., p. 28.

<sup>138</sup> Lucia Nagib sobre el momento final de Manuel nos dice: “el héroe, en lugar de ser el gran foco de interés, es sumariamente abandonado en un corte brusco, mientras el *sertão* milagrosamente se transforma en mar por la mera interferencia del montador. El cineasta, que hay poco había intentado librar al héroe de las influencias nefastas de dios y del diablo, se transforma él mismo en Dios, imponiendo la solución por el montaje y provocando la revolución por el arte.” NAGIB, Lucia, *A utopia no cinema brasileiro: matizes, nostalgia, distopia*, op. cit., p. 36.

<sup>139</sup> En la película de Glauber, esta ideología de la revolución brasileña se transfigura dentro de una propuesta estética nacionalista que busca una raíz popular. El cordel es la matriz que viene dar expresión a esta propuesta y, dentro de la convención asumida por la película, la misma revolución se piensa y se proyecta con la mediación de la voz popular, que contribuye con una dicción profética y reviste el orden del tiempo de certidumbres. El “*sertão vai virar mar*” es la metáfora central de Dios y el Diablo porque hay en la película una teleología que - afinada a la profecía - reitera un término final que parece ya dato, inevitable, como destino, y no como libertad. XAVIER, Ismail, MENDES, Adilson (org.), *O cinema Brasileiro dos anos 90*. En: *O cinema novo e as especificidades da primeira fase*, Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009, p.21.

de estas películas fue muy grande, proyectando el cine brasileño por otros países, y dejando para los cineastas posteriores una especie de senda a ser seguida, o contestada, pero nunca ignorada.<sup>140</sup>

La senda, la herencia, la constante cita o punto de referencia del *Cinema Novo* a la producción cinematográfica actual es lo que ahora vamos ver, buscando encontrar además de lazos, contrastes y puntos dispares. Para ello tomamos como punto de partida y comparación la película *Deus e o diabo* en contraposición a algunas cintas que recurren al mismo espacio simbólico o las mismas alegorías nacionales tan utilizadas en los años 60 y 70.

---

<sup>140</sup> Este cinema de ação e de renovação estética deixou várias marcas no cinema brasileiro (...) a imponência retórica e estética destes filmes foi muito grande, projetando o cinema brasileiro para vários outros países, e deixando para os cineastas posteriores uma espécie de trilha a ser seguida, ou contestada, mas nunca ignorada. ROSSINI, Mirian de Souza, "O cinema da busca: discursos sobre identidades culturais no cinema brasileiro dos anos 90", En: Revista FAMECOS, Porto Alegre, nº 27, agosto 2005, p. 98.

## 5.2 | Cine contemporáneo, *Retomada*, cinema nuevo de nuevo: herencias y contrastes|

La producción cinematográfica de la *Retomada* tuvo como una de sus principales características la producción de un cine intertextual lleno de referencias. Volvió de esta forma a las “ambientaciones míticas del cine brasileño”<sup>141</sup> cargadas de significado, aquí otra vez visitadas - sea por forma de citación nostálgica, sea por un intento de repensar el cine actual - por el cine contemporáneo brasileño. El retorno, ocurre pero dentro de una nueva perspectiva, la del mundo globalizado y postmoderno de la industria cultural con toda su superficialidad.<sup>142</sup>

La caída de muro de Berlín el 9 de noviembre de 1989 marca el fin de la utopía socialista y victoria del neoliberalismo posmoderno y antiutópico.(...) Jameson llamó esa era de “capitalismo tardío”, caracterizado por el fin del “gesto utópico”, de la hermenéutica y de la dialéctica, y por la instalación del *resentiment* intelectual contrarrevolucionario, de la superficialidad y del simulacro que nivelan exterior e interior, apariencia y contenido, significado y significante, en un mundo de equivalencias resultantes de la condición posmoderna. Con respecto al cine, Jameson, identificó en esta era la “película nostálgica” que lleva al espectador a “consumir el pasado en la forma de imágenes lustrosas”. Delante de un presente sin futuro y desprovisto de ambiciones de vanguardia el cine de hecho tendió, a partir de mediados de los años 80, al reciclaje del pasado.<sup>143</sup>

Así podemos notar que en el cine de la *Retomada* (contemporáneo) adopta ese tono nostálgico, recupera en citas, ambientaciones, íconos, símbolos, imágenes y

<sup>141</sup> ORICCHIO, Luiz Zanin, *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*, São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 122.

<sup>142</sup> JAMESON, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós, 1991.

<sup>143</sup> A queda do muro de Berlim em 9 de novembro de 1989 marca o fim da utopia socialista e a vitória do neoliberalismo pós-moderno e antiutópico.(...) Jameson chamou essa era de “capitalismo tardio”, caracterizado pelo fim do “gesto utópico”, da hermenêutica e da dialética, e pela instalação do *resentiment* intelectual contra-revolucionário, da superficialidade e do simulacro que nivelam exterior e interior, aparência e conteúdo, significado e significante, num mundo de equivalências resultantes da condição pós-moderna. Com relação ao cinema, Jameson, identificou nesta era o “filme nostálgico” que leva o espectador a “consumir o passado na forma de imagens lustrosas”. Diante de um presente sem futuro e desprovido de ambições de vanguarda o cinema de fato tendeu, a partir de meados dos anos 80, à reciclagem do passado. NAGIB, Lucia, *A utopia no cinema brasileiro: matizes, nostalgia, distopia*, op. cit., p. 15.

muchos de los temas y paisajes del *Cinema Novo*. Pero este nuevo cine aunque intente mirar al pasado en la búsqueda de la identidad y de un mito de origen lo hace sin la pretensión revolucionaria, política y ética tan común en los años 60.

El momento de la retomada de la producción cinematográfica en Brasil, a partir de mediados de 1990, trajo de vuelta mitos e impulsos inaugurales ligados a la formación de Brasil y a la identidad nacional, abriendo nuevamente espacio para el pensamiento utópico. Pero en un mundo globalizado, pos-utópico y desprovisto de propuestas políticas, en que proyectos nacionales hace mucho dieron lugar a relaciones estéticas transnacionales, la nueva utopía brasileña necesariamente significó mirar para atrás y reevaluar propuestas pasadas centradas en la nación. Así la cinematografía brasileña reciente, en el intento de recuperar una nación utópica, perdida en el espacio y en el tiempo, se alineó en cierta medida, a la corriente del “cine nostálgico que Jameson clasificó como dominante en la forma “occidental” o “posmoderna” de contar historia. Nostalgia, homenaje, citación y deseo de continuidad histórica fueron los modos encontrados para la expresión del mar utópico que ha vuelto con todo su poder simbólico en el nuevo cine brasileño.<sup>144</sup>

La pérdida o la caída de las grandes utopías han alejado el cine actual de los proyectos colectivos, transfiriendo las discusiones para el campo individual, de los dramas afectivos y de las resoluciones personales con connotaciones humanistas. Mirian de Souza Rossini destaca la distancia flagrante entre el *Cinema Novo* y el cine actual, en el plano estético, “la narrativa hoy está disciplinada”; los lenguajes han sido adecuados de forma a no provocar extrañamiento ya que están dirigidos a un público

---

<sup>144</sup> O momento da retomada da produção cinematográfica no Brasil, a partir de meados de 1990, trouxe de volta mitos e impulsos inaugurais ligados à formação do Brasil e à identidade nacional, abrindo novamente espaço para o pensamento utópico. Mas num mundo globalizado, pós-utópico e desprovido de propostas políticas, em que projetos nacionais há muito deram lugar a relações estéticas transnacionais, a nova utopia brasileira necessariamente significou olhar pra trás e reavaliar propostas passadas centradas na nação. Assim a cinematografia brasileira recente, na tentativa de recuperar uma nação utópica, perdida no espaço e no tempo, se alinhou em certa medida, à corrente do “cinema nostálgico” que Jameson classificou como dominante na forma “ocidental” ou “pós-moderna” de contar história. Nostalgia, homenagem, citação e desejo de continuidade histórica foram os modos encontrados para a expressão do mar utópico que reemergiu com todo seu poder simbólico no novo cinema brasileiro. NAGIB, Lucia, *A utopia no cinema brasileiro: matizes, nostalgia, distopia*, op. cit., p. 26.

cada vez más acostumbrado al discurso del cine mundializado. En el plano político “la transformación social ha cedido espacio a la transformación individual.”<sup>145</sup>

No hay en la nueva producción intención de cambiar el sistema o hacer una revolución, no se quiere disecar disparidades sociales o heridas abiertas. El discurso se realiza sin buscar evaluar, pensar cuestiones sociológicas. Se hace más superficial, desde fuera, mediado y estetizado. Se añade a eso el cambio de postura referente a la composición estética, ahora preocupada en adecuarse a un patrón de calidad internacional que pueda alcanzar el público nacional y externo. Así la producción del cine contemporáneo aunque intertextual, sigue el dictamen del mundo globalizado, del entretenimiento y del efímero parte de una industria audiovisual. En la *Retomada*

El cineasta pasa a reconocerse de forma más incisiva como parte del *mass media* que tanto habla, pieza de un gran esquema de formación de la subjetividad. Y cuando está empeñado en la discusión del poder, resalta el lado invasivo no sólo de la TV o del cine extranjero, pero también el de la experiencia que su práctica engendra en su contacto con la sociedad. Digamos que perdió la inocencia, que conduce su trabajo ya no más tan convencido de la legitimidad ‘natural’ de su encuentro con el hombre común, con el oprimido. Perdió las certidumbres utópicas de aquella época en que la cinefilia contenía, en sí misma, una fuerte dimensión utópica, de proyección para un futuro mejor del arte y de la sociedad.<sup>146</sup>

Ese nuevo perfil a la hora de tocar en temas tan debatidos en el *Cinema Novo* suscitó innumerables discusiones donde el más célebre es el incendiario artículo “De la

---

<sup>145</sup> Con eso se pilla en flagrante la distancia de las intenciones entre el Cine Nuevo y el cine de los años 90: el cambio estética y política es inmensa. En el plano estético, la narrativa, hoy, está disciplinada; los lenguajes visual y sonoro habían sido amenizadas para no causar extrañamiento el un público cada vez más acostumbrado a unos pocos formatos de películas “mundializadas”. En el plano político, la transformación social cedió espacio a la transformación personal, individual, marca de los nuevos tiempos en que la salvación es buscada de uno en uno. ROSSINI, Miriam de Souza, “O cinema da busca: discursos sobre identidades culturais no cinema brasileiro dos anos 90”, En: Revista FAMECO, nº 2. Unisinos, Porto Alegre: 2005 p. 103.

<sup>146</sup> O cineasta passa a se reconhecer de forma mais incisiva como parte da mídia que tanto tematiza, peça de um grande esquema de formação da subjetividade. E quando está empenhado na discussão do poder, resalta o lado invasivo não só da TV ou do cinema estrangeiro, mas também o da experiência que sua prática engendra em seu contato com a sociedade. Digamos que perdeu a inocência, que conduz seu trabalho já não mais tão convicto da legitimidade ‘natural’ de seu encontro com o homem comum, com o oprimido. Perdeu as certezas utópicas daquela época em que a cinefilia continha, em si mesma, uma forte dimensão utópica, de projeção para um futuro melhor da arte e da sociedade. XAVIER, Ismail, *O cinema brasileiro moderno*, op. cit., p. 43.

Estética a la cosmética del hambre”<sup>147</sup>, en que Ivana Bentes<sup>148</sup> en una crítica dura a películas como *Central do Brasil*, (Walter Salles, 1998), *Guerra de Canudos* (Sérgio Rensende, 1997) y *Orfeu* (Cacá Diegues, 1998), habla sobre la “glamourización” de la pobreza, de la “estetización” de la violencia y la utilización de los espacios simbólicos de la *favela* y del *sertão* como escenario para un espectáculo melodramático edulcorado o un verdadero turismo al infierno. Para Ivana el cine contemporáneo en oposición a lo que predicaba Glauber, trata los temas de la miseria como un producto más de consumo, de entretenimiento bizarro. Hay para la autora una pérdida del sentido ético tan importante en el *Cinema Novo*. Según Ivana

Pasamos de la “estética” a la “cosmética” del hambre, de la idea en la cabeza y de cámara en la mano (un cuerpo-la-cuerpo con el real) al steadicam, la cámara que practica surf sobre la realidad, signo de un discurso que valoriza el “bello” y la “calidad” de la imagen, o todavía, el dominio de la técnica y de la narrativa clásicas. Un cine “internacional popular” o “globalizado” cuya fórmula sería un tema local, histórico o tradicional, y una estética “internacional”. El *sertão* se vuelve entonces escenario y museo a ser “rescatado” en la línea de un cine histórico-espectacular o “folclore-mundo” listo para ser consumido por cualquier audiencia.<sup>149</sup>

Si en el *Cinema Novo* hay la negación de la romantización o embellecimiento de la miseria en el cine contemporáneo hay un cambio radical en el discurso donde se vuelve a glamourizar la escena quitando el sentido de estos territorios.

“El interdicto modernista del *Cinema Novo*, algo como ‘no gozarás con la miseria del otro’, que creó una estética y una

---

<sup>147</sup> BENTES, Ivana, “Da Estética à Cosmética da Fome”, En: *Jornal do Brasil*, 08 Jul. 2001.

<sup>148</sup> Ver más en BENTES, Ivana. “Cidade de Deus” promove turismo no inferno. En: *Estado de São Paulo*, 31 ago. 2002; BENTES, Ivana, “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome”, En: *ALCEU: Revista de Comunicação, Cultura e Política*. v.8, n.15. jul-dez/2007, Rio de Janeiro: PUC, Dep. de Comunicação Social.

<sup>149</sup> Passamos da “estética” à “cosmética” da fome, da idéia na cabeça e da câmera na mão (um corpo-a-corpo com o real) ao *steadcam*, a câmera que surfa sobre a realidade, signo de um discurso que valoriza o “bello” e a “qualidade” da imagem, ou ainda, o domínio da técnica e da narrativa clássicas. Um cinema “internacional popular” ou “globalizado” cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional, e uma estética “internacional”. O sertão torna-se então palco e museu a ser “resgatado” na linha de um cinema histórico-espetacular ou “folclore-mundo” pronto para ser consumido por qualquer audiência. BENTES, Ivana. “*Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome*”, En: *ALCEU: Revista de Comunicação, Cultura e Política*. Op. cit., p. 245.



ética de lo intolerable para tratar de los dramas de la pobreza, viene siendo desplazado por la incorporación de los temas locales (tráfico, *favelas*, *sertão*) a una estética transnacional: el lenguaje post-MTV, un nuevo realismo y brutalismo latinoamericano, que tiene como base altas descargas de adrenalina, reacciones por segundo, creadas por el montaje, inmersión total en las imágenes.”

150

Para Ivana Bentes la *Retomada* combina el tema local al discurso del multiculturalismo usando una estética transnacional y espectacular buscando alcanzar un mercado internacional mayor. Pone en destaque algunas cintas que transforman el imaginario del *sertão* y la *favela* de un lado creando verdaderos “jardines exóticos” o museos de historia como *Guerra de Canudos* (Sergio Resende, 1997) y de otro un lenguaje globalizado, casi *pop* en la modernización y nuevos personajes que vemos en *O Baile Perfumado* (Lirio Ferreira e Paulo Caldas, 1997). Señala también al cambio en el patrón visual visto en la belleza fotográfica de *Eu, tu, eles* (Andrucha Waddington, 2000) o la recuperación romántica del *sertão* como lugar de una memoria afectiva, de redención y afectos duraderos vistos en la cinta *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998). Sobre *Central* Ivana escribe “Walter Salles cruza el *sertão* desde la tradición glauberiana a la tradición del melodrama latino americano.”<sup>151</sup>

*Central do Brasil* es una película muy discutida pero también muy celebrada por las referencias explícitas a una herencia al *Cinema Novo*, en 1998 fue nominada y ganó varios premios internacionales: dos nominaciones al Oscar como película de habla no

---

<sup>150</sup> O interdito modernista do *Cinema Novo*, algo como ‘não gozarás com a miséria do outro’, que criou uma estética e uma ética do intolerável para tratar dos dramas da pobreza, vem sendo deslocado pela incorporação dos temas locais (tráfico, favelas, sertão) a uma estética transnacional: a linguagem pós-MTV, um novorealismo e brutalismo latino-americano, que tem como base altas descargas de adrenalina, reações por segundo, criadas pela montagem, imersão total nas imagens. BENTES, Ivana, “Turismo no inferno”, op. cit., p. 4.

<sup>151</sup> La “glamourización” del *sertão* y de sus personajes como gran espectáculo cinematográfico tiene como contrapartida el *sertão* de los pequeños afectos y de un reencuentro con el humanismo. Es lo que vemos en *Central de Brasil*, de Walter Salles Jr. La película contrapone el mundo urbano de afectos en disolución veloz, de la soledad y de la liquidación de los valores éticos al escenario rural de afectos duraderos, mundo de los cambios y del habla, donde la palabra todavía vale algo, mundo de la memoria, de las imágenes sacras y fotográficas y de las cartas que registran todas las promesas (...) *Central* es la película del *sertão* romántico, de la vuelta idealizada a la “origen”, al realismo “estetizado”, a elementos y escenarios del *Cinema Novo*, y que sustenta una apuesta utópica sin reservas, de ahí tono de fábula mágica de la película. El *sertão* surge ahí como proyección de una “dignidad” perdida y como la tierra prometida de un inusitado éxodo, de la costa al interior, una especie de “vuelta” de los fracasados y desheredados que no consiguieron sobrevivir en las grandes ciudades. No una vuelta deseada o politizada, pero una vuelta afectiva, llevada por las circunstancias. El *sertão* se vuelve territorio de conciliación y apaciguamiento social, hacia dónde el niño retorna – el pueblo urbanizado con sus casas populares – para integrarse a una familia de carpinteros. BENTES, Ivana, “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome”, En: ALCEU: Revista de Comunicação, Cultura e Política. Op. cit., pp. 245, 246.

inglesa y mejor actriz (Fernanda Montenegro); Globo de Oro: Mejor película de habla no inglesa; BAFTA: Mejor película de habla no inglesa; Tres premios del Festival de Berlín, incluyendo Oso de Oro mejor director (Walter Salles); San Sebastián: premio del público, premio de la juventud; Festival de Sundance: mejor guión; Dos premios National Board of Review: actriz (Fernanda Montenegro) y película extranjera. La cinta llena de referencias simbólicas haciendo un retorno (aunque romántico) al Brasil profundo de Glauber, recorre el camino inverso del urbano hacia el rural, de la costa al interior. Por todo eso ha sido la cinta elegida para analizar el punto de intersección entre pasado (*Cinema Novo*) y presente (cine contemporáneo).

### 5.3 | *Central do Brasil*: reconstrucción del imaginario utópico y de la *brasilidade*<sup>152</sup> perdida|



Como una primera reacción optimista al momento duro por el que la cinematografía y el propio país había pasado a principios de los años 90, en un tono conciliador el director Walter Salles Jr. hace *Central do Brasil* un retorno a casa, al “origen” de la *brasilidade*. Considerada un marco de la Retomada, la película en su viaje iniciático al Brasil profundo vuelve al universo del *Cinema Novo* especie de baúl depositario de una memoria iconográfica del país. El guión escrito por Marcos Bernstein y João Emanuel Carneiro fue elaborado

para dar luz a todas las referencias simbólicas dejando evidente que nada es casual y el uso de la citación es un homenaje.

Así, el viaje toma como punto de partida el Rio de Nelson Pereira dos Santos, que ya focalizara la estación Central de Brasil en *Rio Zona Norte* (1957) y culmina en el nordeste que incluye localizaciones en Milagros, ya filmada por Ruy Guerra (*Os Fuzis*, 1963) y Glauber Rocha (*O Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, 1969). Los autores también fueron cuidadosos al incluir una referencia a Vitória da Conquista, lugar de nacimiento de Glauber, a través del personaje de Othon Bastos, otro icono del

<sup>152</sup> Término utilizado para hablar de características inherentes a Brasil, esencia de la identidad brasileña. Ver: Dicionario <http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=brasilidade> ultimo acceso en 07 Ago. 2012; RIBEIRO, Darcy, *O povo brasileiro: a evolução e o sentido do Brasil*, São Paulo: Companhia das Letras, 1995; RIDENTI, Marcelo, *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*, Rio de Janeiro /São Paulo: Editora Record, 2000; VARGAS, Everton Vieira, *O legado do discurso: brasilidade e hispanidade no pensamento social brasileiro e latino-americano*, Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2007.

Cinema Novo, que, en la película encarna un camionero evangélico, nacido en la ciudad.<sup>153</sup>

El título de la película dice mucho a su respecto, nada escapa al carácter simbólico, es la alegoría de un eje central, donde circulan brasileños de todas las partes del país. La Estación Central aquí representa un punto de muchos encuentros y desencuentros donde convergen el binomio rural y urbano, lo arcaico y lo moderno, donde hay intersección de vidas, rutas, historias y caminos, donde los personajes interactúan luchando por la supervivencia en este centro. Representa el “punto cero”<sup>154</sup> de la nación, el principio de un viaje iniciático profundo en busca de la redención. Es la mirada hacia el interior, a lo que hay de más auténtico en la identidad, a sus raíces. Por eso la dirección es el *sertão* sitio donde se rescata la esperanza, inocencia, humanidad de un país y de sus personajes. Oricchio puntualiza

El campo – el *sertão* – funciona como exacta contrapartida y sería como una especie de reserva moral de la nación. Es el lugar de la pobreza digna, de solidaridad, de los valores profundos que se han ido perdiendo en otros lugares, pero que allí se conservan, como en un sitio arqueológico de ética nacional. (...) El *sertão*, en este caso aparece como una posible terapia para una nación enferma. (...) es el lugar de la conciliación. Allí donde el *Cinema Novo* fue la máxima expresión de la división, del conflicto, de la disonancia, el nuevo cine de Brasil busca el apaciguamiento de la amistad de los contrarios, la anulación de las diferencias.<sup>155</sup>

La vuelta a la “esencia”, a ese territorio simbólico, lugar de memoria, es un retorno “animado por la curiosidad del paraíso en el *sertão*”. Pero es también escenario

---

<sup>153</sup> Assim, a jornada tem como ponto de partida o Rio de Nelson Pereira dos Santos, que já focalizara a estação Central do Brasil em seu Rio Zona Norte (1957), e culmina num nordeste que inclui locações em Milagres, já filmada por Ruy Guerra (Os Fuzis, 1963) e por Glauber Rocha (O Dragão da maldade contra o santo guerreiro, 1969). Os autores tiveram ainda o cuidado de incluir uma referência a Vitória da Conquista, terra natal de Glauber, através do personagem de Othon Bastos, outro ícone do *Cinema Novo*, que, no filme encarna um chofer de caminhão evangélico nascido na cidade. NAGIB, Lucia, *A utopia no cinema brasileiro: matizes, nostalgia, distopia*, op. cit., p. 66.

<sup>154</sup> Alusión a palabras de Lucia Nagib ver a: NAGIB, Lucia, *A utopia no cinema brasileiro: matizes, nostalgia, distopia*, op. cit., p. 67.

<sup>155</sup> O campo – o sertão, no caso – funciona como exacta contrapartida e seria uma espécie de reserva moral da nação. É o lugar da pobreza digna, da solidariedade, dos valores profundos que se foram perdendo em outras partes, mas lá estão preservados, como num sítio arqueológico da ética nacional. (...) O sertão, nesse caso aparece como terapêutica possível para uma nação doente. (...) é o lugar de conciliação. Lá onde o *Cinema Novo* buscava a expressão máxima da divisão, do conflito, da dissonância, o novo cinema do Brasil busca a confraternização o apaziguamento dos contrários, a anulação das diferenças. ORICCHIO, Luiz Zanin, *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*, op. cit., p.138.

para un viaje personal y transformador, una pequeña odisea donde el camino es más importante que la llegada. Es un encuentro consigo mismo, es la busca por un padre, un país, por un sentimiento perdido. Según Walter Salles

Al contrario del Brasil de la indiferencia y la impunidad, la película parte a la busca de otro país. Un país donde un tipo de humanismo, el afecto y la inocencia quizás todavía sean posibles - la fratria. (...) Una pequeñísima odisea: un niño en búsqueda del padre, una mujer en busca de sus sentimientos, un país que busca de su raíz. Todos conocen el significado de la palabra pérdida, pero no abdicaron del derecho de resistir, de cambiar el curso de las cosas.<sup>156</sup>

La búsqueda por la afectividad, por la memoria y por un sentimiento conciliador es una respuesta esperanzada del director y el intento de recuperación de un proyecto utópico por vía de la realización individual. A diferencia del *Cinema Novo* donde se proponía una revolución política social e ideológica, con los ojos en el colectivo, en el cine contemporáneo los problemas de la sociedad brasileña son miradas desde un punto de vista más optimista, de soluciones individuales y personales. A pesar de ello Salles, se presenta como un heredero del *Cinema Novo* en el intento de poner “el rostro de Brasil en la pantalla”.

“Walter Salles reconoce que la situación socioeconómica del Nordeste ha evolucionado poco desde el *Cinema Novo* y encara a su manera una dinámica del cambio posible: “Vivimos aquí en la cultura del inmovilismo, pues el problema de la sequía y la mala distribución de tierras no ha desaparecido. *Estación Central de Brasil* se propone a luchar contra este inmovilismo a través del descubrimiento de la solidaridad entre unas personas muy diferentes, al comienzo de la película como Dora y Josué. *Estación Central de Brasil* transmite con claridad el siguiente mensaje: es posible cambiar las cosas a través de la acción.” A las soluciones que preconizaban los representantes del *Cinema Novo* (conciencia-

---

<sup>156</sup> Ao contrário do Brasil da indiferença e da impunidade, o filme parte à procura de um outro país. Um país onde um certo humanismo, o afeto e a inocência talvez ainda sejam possíveis - a fratria. (...) Uma pequeníssima odisséia: um garoto em busca do pai, uma mulher à procura dos seus sentimentos, um país à procura de suas raízes. Todos conhecem o significado da palavra perda, mas não abdicaram do direito de resistir, de mudar o curso das coisas. Declaraciones del director disponibles en [http://www.centraldobrasil.com.br/fr\\_dep\\_p.htm](http://www.centraldobrasil.com.br/fr_dep_p.htm), último acceso en 16 Ago. 2010.

ciación de los campesinos y acción revolucionaria) se les oponen soluciones éticas y humanistas. El redescubrimiento de los valores humanos parece primordial en un Brasil en que reinan el cinismo y la impunidad: a la revolución por las armas le sucede la de las almas.”<sup>157</sup>

La primera escena es un plano general del flujo de personas en la estación de trenes presentado como si fuera un órgano pulsante de una circulación incesante. En los segundos siguientes el film ya en tono documental empieza con el retrato en un primer plano de brasileños reales que dictan sus cartas a Dora, una maestra jubilada, cínica y amargada que, endurecida por la falta de perspectiva y las adversidades, escribe historias ajenas con indiferencia estoica. Esa mujer de sesenta y pico años, opta por la picardía como forma de supervivencia y lo hace escribiendo cartas a analfabetos en la Estación Central, cartas que no siempre envía. En la escena las declaraciones de esas personas enseñan el origen de cada uno en el territorio nacional en una especie galería de geografía humana con diferentes rasgos y acentos. Nagib destaca la importancia de la escena para la construcción de un fondo realista, documental.

Esa galería de caras impresiona y se volvió célebre porque el ojo que las observa a través de cámara está nítidamente fascinado por sus características raciales, que van desde blanco europeo al negro africano, componiendo, antes mismo de la descubierta territorial propiamente dicha, un nordeste lleno de colores. El habla de esos personajes, marcada por sus acentos y argots originales es reproducida con acentuada nitidez, como que capturada por un oído que nunca había oído tal lengua. Vejez y juventud se hermanan en la simplicidad conmoverte de la pobreza, siempre sellada por una sonrisa de calma y tolerancia.<sup>158</sup>

---

<sup>157</sup> OTTONI, Giovanni, (ed.). *Terra Brasil 95-05, el renacimiento del cine Brasileño*. Madrid: T&B Editores, 2005, p. 57.

<sup>158</sup> Essa galeria de faces impressiona e tornou-se célebre porque o olho que as observa através da câmara está nitidamente fascinado por suas características raciais, que vão desde o branco europeu ao negro africano, compondo, antes mesmo da descoberta territorial propiamente dita, um nordeste cheio de cores. A fala desses personagens, marcada por seus sotaques e gírias originais é reproduzida com acentuada nitidez, como que capturada por um ouvido que nunca ouvira tal língua. Velhice e juventude se irmanam na simplicidade comovente da pobreza, sempre selada por um sorriso de calma e tolerância. NAGIB, Lucia, *A utopia no cinema brasileiro: matizes, nostalgia, distopia*, op. cit., p. 68.

La autora sigue su análisis destacando “el mito fundador brasileiro” de Marilena Chauí<sup>159</sup>, ya que la cinta refuerza el mito en la descripción del pueblo “pacífico, ordenado, generoso, alegre y sensual aunque sea sufridor” que a la vez exalta el mestizaje entre las razas.



Retrato de Brasil: galería de apertura de la película. En la última imagen Ana y su hijo Josué.

Ana y su hijo Josué se mezclan en esta galería de personas que componen el retrato del país. Ana pide a Dora que escriba una carta al padre de Josué, un niño de 9 años que sueña en conocer a su padre. Pero una tragedia pasa y Josué pierde a su madre atropellada en la salida de la estación.

Marcando la escena está la peonza de madera que representa el único enlace del niño con el padre carpintero, peonza que en realidad es el causante del accidente. Una alegoría del destino de Josué marcado por una gran ruptura, simbolizado en la peonza como imagen que de antemano sugiere el cambio abrupto, señalando las vueltas que el mundo da y los distintos desenlaces de la vida.

<sup>159</sup> CHAUÍ, Marilena, *Mito fundador e sociedade autoritária*, São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001, p. 8.



La peonza, una metáfora a los distintos desenlaces de la vida

El niño ahora huérfano se queda perdido y sólo, hasta que Dora acaba por hacerse cargo de él prometiendo llevarlo a conocer a su padre en el interior del país. Ahí se inicia el viaje al centro simbólico en que el recorrido provocará transformaciones. A medida en que van adentrando el noreste del país los dos personajes tan distintos, contrarios uno al otro, van superando las diferencias y acercándose para al final reencontrarse a sí mismos y el sentido de la familia.



Dora y Josué un viaje de reencuentros

*Central de Brasil* se divide en dos partes distintas una en Rio de Janeiro y otra en la carretera. En la primera parte la película se desarrolla en el ambiente de la Estación central, representada en toda la plenitud de su caos, con planos cerrados y claustrofóbicos. La dirección de arte de Cássio Amarante y Carla Caffé junto con la fotografía de Walter Carvalho busca reforzar el ambiente propuesto, componiendo en tonos grises, ocre con la intención de representar la *urbe*, ciudad sin horizonte. La fotografía añade además el perfecto uso del contraste y del claroscuro. Las localizaciones exteriores a la estación siguen el mismo patrón claustrofóbico reiterando la sensación de sofoco.

La segunda parte ya a camino de la redención los personajes circulan por la carretera hacia el interior presentado con planos abiertos con fotografía de color inten-



so, ganando aire, horizonte, tonos azules, verdes, rojizos, vivaces, simbolizando un cambio en la mirada de los personajes así como su propia transformación.



La fotografía representa su propia transformación

Sobre esa historia de transformación Walter Salles dice

La historia de "Central de Brasil" es simple. Un chico de nueve años, introspectivo, endurecido por la vida pero digno, parte en busca del padre que nunca conoció. El viaje de Josué en dirección a su pasado invierte el eje de migración norte-sur y permite que el niño redefina su propia historia. Él es acompañado en su búsqueda por una vieja mujer que se volvió insensible, cínica, pero que también busca la segunda oportunidad que la liberará de su existencia mezquina.<sup>160</sup>

Toda la narrativa se construye en clave melodramática. No hay una investigación sobre el conflicto de clases, sobre la migración, la violencia en la Estación Central, el desempleo y la falta de perspectivas. El discurso no es social sino individual está sumergido en el plano privado de las frustraciones y realizaciones personales. Hay incluso un distanciamiento del narrador al universo narrado enseñado en la búsqueda de una filiación intelectual por el *Cinema Novo* o la necesidad de reconocer la patria perdida en un pasado que no pertenece al director. Eso resulta en una representación

<sup>160</sup> A história de "Central do Brasil" é simples. Um garoto de nove anos, introspectivo, endurecido pela vida mas digno, parte à procura do pai que nunca conheceu. A viagem de Josué em direção ao seu passado inverte o eixo de migração norte-sul e permite que o menino redefina a sua própria história. Ele é acompanhado na sua busca por uma velha mulher que se tornou insensível, cínica, mas que também busca a segunda chance que a libertará de sua existência mesquinha. Declarações del director disponibles en [http://www.centraldobrasil.com.br/fr\\_dep\\_p.htm](http://www.centraldobrasil.com.br/fr_dep_p.htm) , último acceso en 22 Ago. 2010.

extranjera, ajena, que construye un retrato de la pobreza limpio, pulido, fuera de contexto.<sup>161</sup>

Toda la construcción simbólica de *Central* encamina el discurso para una perspectiva de redención personal y familiar. Eso se puede notar en el carácter religioso presentado en una iconografía que en diversos momentos parece querer acordarnos que existe salida a través de la conciliación y traer el confort de un paraíso feliz. Las imágenes pasean por todo el recorrido de la película, por todos los ambientes evocando una religiosidad que redime, que nos lleva a casa y al reencuentro de la familia, un lugar aquí visto como sagrado. Como en la imagen de la pequeña casita idílica que Josué contempla en la casa de Dora, o en las imágenes de la virgen que le protege el niño casi como rescatando el amor de la madre perdida.



Iconografía religiosa representando la búsqueda del paraíso y de la redención

En otra secuencia, como una citación a Glauber, Dora pasa por una romería donde en un trance catártico, toma conciencia de sus fallos y se penitencia redimién-

<sup>161</sup> Lucia Nagib expone ese problema en la representación: "Al hablar de una clase diversa de la suya, el cineasta se transforma en el etnógrafo culpable en búsqueda de redención por la representación benevolente e idealizada del otro. La seca y la miseria en el Noreste de origen se presentan, así, como detalles pintorescos, que no acarrear consecuencias en la vida de sus habitantes ni piden intervención en el presente. En verdad, la película, como un caso ejemplar de su época, en lugar de propiciar identificación de un país, evidencia, por la mirada distanciada y la citación, la propia imposibilidad de escenificar una vez más el proyecto nacional. La utopía sólo se realiza como ausencia, reencuentro hipotético con un padre, llamado Jesús, que jamás se materializa y es sólo concebible mientras ficción o mito. Para volver verosímil ese padre/patria improbable, la narrativa se encamina por el melodrama y los personajes se desplazan del universo moderno y repleto de amenazas de la estación central para el aislamiento seguro y confortable de Brasil arcaico, terminando así el movimiento contrario de los migrantes brasileños reales." NAGIB, Lucia, *A utopia no cinema brasileiro: matizes, nostalgia, distopia*, op. cit., p. 72.

dose de sus errores. Pasado el momento catártico, Dora amanece en los brazos de Josué en una especie de *Pietá* al revés. Finalizando la iconografía religiosa y sellando el final feliz, los dos personajes se despiden haciendo una foto que será entonces un recuerdo sagrado a los dos, una foto con otro icono de un pasado la foto posada con *Padre Cícero*. Según Nagib

“Con la adicción de la imagen del *Padre Cícero*, la patria se confirma como iconografía del pasado, con función apaciguadora en el presente. Tal como la fotografía. La región también se congela en territorio utópico arcaico, inmune al tiempo y a los males de la modernidad, dejados atrás en la estación central.”<sup>162</sup>



Catarsis, *Pietá* al revés y *Padre Cícero*

Parece ser que la esencia del país está retenida en el *sertão* y sigue inmutable al tiempo y a la modernidad como si estuviera presa en un baúl de la memoria casi inalcanzable al descompás nacional siendo siempre el mito para donde se vuelve en busca de una *brasilidade*.

Esta búsqueda incesante por la identidad como nación, distintas consideraciones sobre el origen del país, el mito fundador, la representación de momentos históricos significativos y la distopía de la visión contemporánea del país es lo que abordaremos a la continuación.

<sup>162</sup> Com a adição da imagem de padre Cícero, a pátria se confirma como iconografia do passado, com função apaziguadora no presente. Tal como a fotografia. O *sertão* também se congela em território utópico arcaico, imune ao tempo e aos males da modernidade, deixados pra trás na estação central. NAGIB, Lucia. *A utopia no cinema brasileiro: matizes, nostalgia, distopia*. Op. cit., p. 76.

6. IDENTIDAD, MITO FUNDADOR, HISTORIA Y DISTOPIAS: REPRESENTACIONES DE LA NACIÓN  
BRASILEÑA

**EL ROSTRO DE BRASIL EN EL CINE CONTEMPORÁNEO BRASILEÑO**





## 6. IDENTIDAD, MITO FUNDADOR, HISTORIA Y DISTOPIAS: REPRESENTACIONES DE LA NACIÓN BRASILEÑA

*Precisamos descobrir o Brasil!  
Escondido atrás as florestas,  
com a água dos rios no meio,  
o Brasil está dormindo, coitado.  
Precisamos colonizar o Brasil.*

*O que faremos importando francesas  
muito louras, de pele macia,  
alemãs gordas, russas nostálgicas para  
garçonetes dos restaurantes noturnos.  
E virão sírias fidelíssimas.  
Não convém desprezar as japonesas...*

*Precisamos educar o Brasil.  
Compraremos professores e livros,  
assimilaremos finas culturas,  
abriremos dancings e subvencionaremos as elites.*

*Cada brasileiro terá sua casa  
com fogão e aquecedor elétricos, piscina,  
salão para conferências científicas.  
E cuidaremos do Estado Técnico.*

*Precisamos louvar o Brasil.  
Não é só um país sem igual.  
Nossas revoluções são bem maiores  
do que quaisquer outras; nossos erros também.  
E nossas virtudes? A terra das sublimes paixões...  
os Amazonas inenarráveis... os incríveis João-Pessoas...*

*Precisamos adorar o Brasil!  
Se bem que seja difícil compreender o que querem esses homens,  
por que motivo eles se ajuntaram e qual a razão  
de seus sofrimentos.*

*Precisamos, precisamos esquecer o Brasil!*  
*Tão majestoso, tão sem limites, tão despropositado,*  
*ele quer repousar de nossos terríveis carinhos.*  
*O Brasil não nos quer! Está farto de nós!*  
*Nosso Brasil é no outro mundo. Este não é o Brasil.*  
*Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?*<sup>163</sup>

*(Carlos Drummond de Andrade - Hino Nacional - Brejo das Almas, 1934).*

---

<sup>163</sup> ¡Necesitamos descubrir Brasil! / Escondido detrás los bosques, / con el agua de los ríos en medio, / Brasil está durmiendo, pobre. / Necesitamos colonizar Brasil. / Lo que haremos importando francesas / muy rubias, de piel suave, / alemanas gordas, rusas nostálgicas para / camareras de los restaurantes nocturnos. / Y vendrán sirias fidelísimas / No es conveniente despreciar las japonesas... / Necesitamos educar Brasil. / Compraremos profesores y libros, / asimilaremos finas culturas, / abriremos salas de baile y subvencionaremos las elites. / Cada brasileño tendrá su casa / con fogón y calentador eléctricos, piscina, / salón para conferencias científicas. / Y cuidaremos del Estado Técnico. Necesitamos alabar Brasil. / No es sólo un país sin igual. / Nuestras revoluciones son bien mayores / que cualesquiera otras; nuestros errores también. / ¿Y nuestras virtudes? La tierra de las sublimes pasiones... / las Amazonas inenarrables... los increíbles *João-Pessoas*... / ¡Necesitamos adorar Brasil! / Si bien que sea difícil comprender lo que / quieren esos hombres, / por qué motivo ellos se juntaran y cuál la razón de sus sufrimientos / ¡Necesitamos, necesitamos olvidar Brasil! / Tan majestuoso, tan sin limitaciones, tan despropositado, / él quiere reposar de nuestros terribles cariños. / ¡Brasil no nos quiere! ¡Está harto de nosotros! / Nuestro Brasil es el otro mundo. Este no es Brasil. / Ningún Brasil existe. ¿Y acaso existirán los brasileños? ANDRADE, Carlos Drummond de, *Hino Nacional*. En: Brejo das almas. Belo Horizonte: Os Amigos do Livro, 1934.

El poema de Carlos Drummond, es muy ilustrativo para hablar de la eterna búsqueda de la identidad brasileña, su formación, la comprensión de su origen, las características y el pensamiento en cuanto a nación, tema tan recurrente en la bibliografía brasileña.

Con el intento de descifrar el enigma llamado Brasil y el sentido de *brasilidade*, las más diversas interpretaciones del país han sido construidas a lo largo de diferentes generaciones con distintas connotaciones, sean ellas de fondo histórico, social, antropológico o cultural. La historia de esos pensadores fue la historia de la construcción de imágenes para una cultura tropical, sincretista, cordial, formada por tres razas. Muchos se han preguntado ¿Qué es Brasil, y qué representa ser brasileño?<sup>164</sup>

Al pensar en la identidad<sup>165</sup> de un país, se descubre que ésta se constituye de territorios, lengua, tradiciones, oralidades, símbolos, representaciones, una memoria colectiva, que se va formando en el tiempo a través de un proceso dinámico y vivo, según Stuart Hall<sup>166</sup> un “proceso construido, inacabado y en constante mutación”.

Para Castells

“Es fácil estar de acuerdo sobre el hecho de que, desde una perspectiva sociológica, todas las identidades son construidas. Lo esencial es cómo, desde qué, por quién y para qué. La construcción de las identidades utiliza materiales de la historia, la geografía, la biología, las instituciones productivas y reproductivas, la memoria colectiva y las fantasías personales, los aparatos de poder y las revelaciones religiosas. Pero los individuos, los grupos sociales y las sociedades procesan todos esos materiales y los reordenan en su sentido, según las determinaciones sociales y los proyectos culturales implantados en su estructura social y en su marco espacial/ temporal. Propongo como hipótesis que, en términos generales, quién construye la identidad colectiva, y para

---

<sup>164</sup> Sobre el tema leer HOLANDA, Sérgio Buarque de, *Raízes do Brasil*, Rio de Janeiro: José Olympio, 10ª ed. 1976; IANNI, Otávio, *A idéia do Brasil moderno*, São Paulo: Brasiliense, 1992; RIBEIRO, Darcy, *O povo brasileiro: a evolução e o sentido do Brasil*, São Paulo: Companhia das Letras, 1995; BOTELHO, Andre; SCHWARCZ, Lilia Moritz (Orgs.), *Um enigma chamado brasil: 29 interpretes e um país*, São Paulo: Cia das Letras, 2009; DA MATA, Roberto, *O que faz o Brasil, Brasil*, Rio de Janeiro: Rocco, 2002; ORTIZ, Renato, *Cultura brasileira e identidade nacional*, São Paulo: Editora Brasiliense, 3ª ed. 1984.

<sup>165</sup> Ver más en CASTELLS, Manuel, Vol. II: *El poder de la identidad*, Madrid: Alianza, 2ª ed. 2003; HALL, Stuart. *Identidades Culturais na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1997; ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

<sup>166</sup> HALL, Stuart. *Identidades Culturais na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1997; HALL, Stuart; GAY, Paul Du, ¿Quién necesita ‘identidad’? En: Cuestiones de identidad cultural. Buenos Aires: Amorrortu, 2003, pp. 13-39.



qué, determina en buena medida su contenido simbólico y su sentido para quienes se identifican con ella ó se colocan fuera de ella.”<sup>167</sup>

En Brasil la construcción simbólica tuvo un carácter intelectual y político, ya que, con un territorio tan extenso era necesario por parte del Estado crear una unidad, un espíritu nacionalista que uniera a los ciudadanos como una nación, compuesta de sus hechos históricos, héroes, cultura, folclore popular y memoria.<sup>168</sup> Además se deseaba una cultura original, sin los extranjerismos heredados de una colonización cultural, se pretendía comprender los misterios de la fundación de Brasil.

La nación como ideario<sup>169</sup> forjada en la modernidad en el siglo XIX buscaba transmitir, procesar y legitimar valores en lo colectivo utilizando la cultura, educación y el arte como instrumentos que formularían y fortalecerían el sentimiento de pertenecer a una patria.

En Brasil, esta misión ha sido adoptada por muchos entre ellos literatos, historiadores, periodistas, artistas plásticos, sociólogos, intelectuales de diversas ramas, desde los románticos José de Alencar, Castro Alves, escritores como Silvio Romero, Euclides da Cunha, los modernistas de los años 20, Mario de Andrade, Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral, Manuel Bandeira, Camara Cascudo, los ensayistas clásicos, Gilberto Freyre, Sergio Buarque de Holanda, Darcy Ribeiro, Caio Padro Jr., Antonio Candido.

Acerca de esa *brasilidade* buscada y discutida en esos tiempos, Darcy Ribeiro nos dice

Nosotros, brasileños, somos un pueblo *en ser*, impedido de serlo. Un pueblo mestizo en la carne y en el espíritu, puesto que aquí el mestizaje jamás fue delito o pecado. En ella somos hechos y todavía continuamos haciéndonos. Esa masa de nativos oriundos del mestizaje vivió por siglos sin conciencia de sí, hundida en la au-

---

<sup>167</sup> CASTELLS, Manuel. Vol. II: *El poder de la identidad*. Madrid: Alianza, 2ª ed. 2003, p.29.

<sup>168</sup> Un ejemplo de acción “nacionalizante” del Estado fue la creación del IHGB, Instituto Histórico Geográfico Brasileiro fundado el 21 de octubre de 1838, marcando una de las primeras medidas para la creación de un órgano publico que se preocupara, reflejara y legitimara la nación Brasileña, recién independiente de Portugal. El instituto buscó enaltecer la tierra, los recursos naturales, el pasado histórico y los brasileños. Vease: <http://www.ihgb.org.br/ihgb.php>

<sup>169</sup> Sobre nación y nacionalismo leer: ANDERSON, Benedict, *Nação e consciência nacional*, São Paulo: Ática, 1989.

sencia de identidad. Así fue hasta definirse como una nueva identidad étnico-nacional, la de brasileños. Un pueblo, hasta hoy, *en ser*, en la dura búsqueda de su destino.<sup>170</sup>

La búsqueda de un destino como pueblo y nación también fue recurrente en el cine, en los años 20 en la producción de Humberto Mauro y luego en las obras de los *cinemanovistas* y Glauber, que idealizaron la misión de construir un país en imágenes, la memoria de la nación. Eran tiempos de pensar el país en sí, sus diferencias sociales, las tradiciones de país arcaico perdido en el interior a la vez que moderno en las ciudades. Los cineastas como dijo Ismael Xavier<sup>171</sup>, tenían un “mandato popular”, hablaban para el pueblo, con el objetivo de hacer ver las heridas abiertas, querían representar la realidad nacional en su totalidad, con el desafío de vencer el subdesarrollo.

Según Clancini “la identidad es una construcción que se relata”<sup>172</sup>. Por medio de mitos fundadores, hazañas heroicas contadas en los libros escolares y museos, durante mucho tiempo se formuló la identidad de cada nación. La identidad de un grupo son al final, los discursos que el produce sobre sí mismo. El cine para el autor ayudó a organizar esos relatos, “agregaron a las epopeyas de los héroes y los grandes acontecimientos colectivos, la crónica de las peripecias cotidianas: los hábitos y los gustos comunes, los modos de hablar y vestirse que diferenciaban unos pueblos de otros.”

A lo largo de la historia, el séptimo arte ha funcionado como catalizador de representaciones (sociales o históricas) y elemento esencial en la construcción de imágenes e identidades culturales. En el cine contemporáneo brasileño no sería distinto.

Reflejo de una nueva coyuntura, existe en el panorama actual desde fines del siglo XX y principios del XXI, un retorno a la preocupación por las identidades, en opo-

---

<sup>170</sup> Nós, brasileiros, somos um povo em ser, impedido de sê-lo. Um povo mestiço na carne e no espírito, já que aqui a mestiçagem jamais foi crime ou pecado. Nela somos feitos e ainda continuamos nos fazendo. Essa massa de nativos oriundos da mestiçagem viveu por séculos sem consciência de si, afundada na ninguendade. Assim foi até se definir como uma nova identidade étnico-nacional, a de brasileiros. Um povo, até hoje, em ser, na dura busca de seu destino. RIBEIRO, Darcy, *O povo brasileiro: a evolução e o sentido do Brasil*, São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 447. Apud: OLIVEIRA, Adriano Messias de, “Identidades em movimentos: pensando a cultura nacional por meio do cinema”, En: Katélisis v. 7 n. 2 jul./dez. 2004 Florianópolis, p. 161.

<sup>171</sup> XAVIER, Ismail, MENDES, Adilson (org.), “O cinema Brasileiro dos anos 90”, En: Revista Praga, n.9, 2000. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009, p. 112.

<sup>172</sup> CANCLINI, Néstor García, “La Cultura Visual En La Época Del Posnacionalismo. ¿Quién nos va a contar la identidad?”, En: Nueva Sociedad, n. 127, septiembre- octubre 1993, pp. 23-31.

sición a la globalización y mundialización de la cultura. Hacer películas de fondo histórico que aborden la construcción de la memoria colectiva, la vuelta al origen y las representaciones sociales resulta interesante para entender e interpretar el momento en que vivimos y de qué forma el cine lo representa hoy día.

Las películas son representaciones, como afirma Paulo Menezes aludiendo a Sorlin, son “escenificaciones sociales” formas de mirar,

“Una película no es una historia ni una duplicación de lo real fijada en celuloide: es una puesta en escena, *mise en scène* social, y esto tiene doble recorte. La película se constituye primero, como una relación (ciertos objetos y no otros) y luego una redistribución; Reorganiza los elementos tomados en esencia del universo, un grupo social que, en ciertos aspectos, evoca el medio donde salió, pero que, en esencia, es de él una retraducción imaginaria.”<sup>173</sup>

Así por medio de la perspectiva de la sociología del cine es posible analizar la constitución simbólica, el imaginario colectivo y las representaciones sociales a través de la investigación de la construcción estética de la imagen fílmica.

Focalizando desde este punto de mira, podemos observar qué significativo es el número de cintas con temas y personajes históricos en el cine contemporáneo brasileño. Esa “retraducción imaginaria” hecha en el cine es una forma de, porque no, teorizar sobre el país. Para Darcy Ribeiro “era necesario teorizar el Brasil para redimir el país de sus males de origen y quien sabe protegerlo de las desgracias y descaminos futuros.”<sup>174</sup>

Así, tocando los territorios de la memoria, orígenes, representaciones e identidad nacional, veremos algunas películas que buscan pensar y teorizar sobre el país,

---

<sup>173</sup> “Um filme não é nem uma história, nem uma duplicação do real fixado sobre celuloide: é uma *mise en scène* social, e isto tem duplo recorte. O filme constitui-se primeiro, como uma relação (certos objetos e não outros) e, depois, uma redistribuição; ele reorganiza, com os elementos tomados, no essencial, do universo ambiente, um agrupamento social que, por certos aspectos, evoca o meio de onde saiu, mas que, no essencial, é dele uma retradução imaginária.” SORLIN, Pierre, *Sociologie du Cinéma*, Paris: Aubier Montaigne, 1977, p. 200. Apud: JORGE, Marina Soler, *Cultura Popular no cinema brasileiro dos anos 90*, São Paulo: Editora Arte e cultura: Fapesp, 2009, p. 9.

<sup>174</sup> BOMENY, Helena, “Aposta no futuro: o Brasil de Darcy Ribeiro,” En: BOTELHO, Andre; SCHWARCZ, Lilia Moritz (Orgs.), *Um enigma chamado Brasil: 29 interpretes e um país*, São Paulo: Cia das Letras, 2009, p. 340.

entre ellas, *Carlota Joaquina: Princesa do Brasil* (1995), *Terra Estrangeira* (1996), *Brava Gente Brasileira* (2000), *Desmundo* (2002), *Caramuru* (2001), *Lamarca* (1994), *O que é isso companheiro* (1997), *Guerra de Canudos* (1997), *O Invasor* (2001) y *Crônicamente inviável* (2001).

## 6.1 | Distintos retornos al origen |

Empezamos el recorrido del análisis fílmico con la mirada al origen, al punto de partida de la construcción de la identidad nacional. Veremos dos películas que con distintos discursos estéticos, vuelven la atención al origen, la patria portuguesa, buscando quizás una explicación para el desencanto que predominaba en la fecha de su producción. Parece ser que el paradigma de la identidad nacional resurge en momentos de crisis buscando así volver al punto inicial para comprender el tiempo presente. Aquí el cine mira hacia el pasado como verdadero testigo del presente.<sup>175</sup> Tenemos por un lado una reconstrucción farsesca de la historia en *Carlota Joaquina: princesa do Brasil*. Una parodia, sátira de un episodio histórico que cuenta la transferencia de la corte portuguesa a Brasil a principios del siglo XIX; y por otro *Terra estrangeira* un retorno melancólico al origen, donde los protagonistas hacen el camino inverso al descubrimiento de Brasil emigrando a Portugal en un viaje nostálgico y simbólico buscando el arquetipo del “padre – patria”.

### 6.1.1 | Carlota Joaquina: Princesa do Brasil, ópera bufa del origen de Brasil |

Con un tono ficticio, extranjero y paródico, repleto de escarnio, Carlota Joaquina es la vuelta a la mirada al tema nacional. Retrato del desencanto y descrédito en que estaba sumido el país: los escándalos políticos, la corrupción, la exposición de la vida privada de los políticos en los periódicos parece ser la inspiración para el guión de Carlota Joaquina. La cinta recrea personajes históricos en una óptica caricaturesca como si se riera del “gran chiste” del origen nacional. Haber sido colonizados por Portugal parece ser nuestro pecado original, motivo para la actual coyuntura nacional.

---

<sup>175</sup> Según Rossini, Ferro afirma que un film – basado o no en la realidad, documento o ficción, intriga o invención – es siempre história, pues aunque no quiera es testigo de su presente. FERRO, Marc, *Cinema e história*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. Apud: ROSSINI, Mirian de Souza, “O corpo da nação: imagens e imaginários no cinema brasileiro”, En: Revista FAMECOS. Porto Alegre, n. 34, dezembro de 2007, pp. 22-28.

La película repone la tendencia a crear personificaciones alegóricas, dentro de la tradición de explicar la historia por la acción constante, reiterada, de carácter un nacional libidinoso, ya prefigurado en los lusitanos y que se desdobra, como regla general, en la descalificación, trabajada aquí en clave más irónica a partir de la mediación del joven escocés (una mirada extranjera) que narra toda la historia para una niña (...).<sup>176</sup>

A través de esta mediación extranjera por el narrador escocés e interpretado por los oídos infantiles de una niña, la cinta se exime de tratar el tema histórico con seriedad monumental, opta por una mirada distante, fantasiosa, que le da libertad para la construcción de la parodia y del tono carnavalesco. Una cena reafirma el tono que la película tendrá ya en su apertura, momento en que de pronto el escocés y la niña, hablando frente al “misterioso” mar son sorprendidos por la aparición de una botella. Al abrirla, la misma contiene un mensaje del surrealista Salvador Dalí, donde cuenta la razón por la cual nunca estuvo en Brasil, según el mensaje del pintor, en este país exótico existían mariposas gigantes que sorbían el cerebro de las personas. Ante el miedo de la niña el escocés con ironía le dice: “de los problemas de Brasil éste es el peor”. Con esta imagen caricaturesca el narrador empieza a contar una gran historia que conoce de un país muy lejano, la historia de una princesa llamada Carlota Joaquina.

Todo ocurre en la transición del siglo XVIII al XIX: las relaciones de las cortes de España y Portugal en el contexto de las Guerras con Napoleón, la transferencia de la corte portuguesa a Brasil y el retorno de Don Juan VI en abril de 1821.<sup>177</sup> La película está centrada en los personajes de Doña Maria I, la reina loca, Don Juan VI, Doña Carlota Joaquina.

La caracterización de los personajes y la representación de las cortes están cargadas de tópicos y mucha burla. La corte portuguesa es mostrada con luces sombrías,

---

<sup>176</sup> O filme repõe a tendência a criar personificações alegóricas, dentro da tradição de explicar a história pela ação constante, reiterada, de um caráter nacional libidinoso, já prefigurado nos lusitanos e que se desdobra, via de regra, na desqualificação, trabalhada aqui em chave mais irônica a partir do dispositivo da mediação do jovem escocês (um olhar estrangeiro) que narra toda a história para uma criança. XAVIER, Ismail; MENDES, Adilson (org.), “O cinema Brasileiro dos anos 90”, En: Revista Praga, n.9, 2000. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009, p. 123.

<sup>177</sup> Para leer un poco más sobre el contexto histórico ver: <http://historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=104> ; texto en portugués.

colores en tonos grises y blancos, y una fuerte presencia religiosa, en un ambiente triste. Mientras la corte española es representada, con colores fuertes, la predominancia del rojo, del flamenco, y de su alegría típica. Además presenta la inteligencia de Carlota, princesa española, en oposición a la estupidez de Don João y la locura de su madre, Doña María que en diversos momentos son manipulados como juguetes por los intereses de la Iglesia y de los ingleses lo que destaca la relación con los anglosajones y la histórica sumisión del entonces Portugal y luego de Brasil, a los intereses internacionales.

La creación de los personajes refuerza estereotipos, el Rey es marcadamente tonto, acobardado, inseguro, indeciso, falto de perspicacia o inteligencia, siempre presentado comiendo pollos, defecando, con la mirada atontada y débil. La autora desmonta a los personajes de su lugar solemne, histórico, en la cinta son personas normales, que como cualquiera, tienen necesidades fisiológicas.

“(…) Intención de la película es históricamente imprescindible, es decir, romper, a través de la risa, con las festividades de origen, sea mostrando reyes y reinas con estómagos, sexo e intestinos como cualesquiera de sus súbditos, sea exhibiendo la llegada de la Corte a Brasil como resultado de una huida cobarde.”<sup>178</sup>

Carlota es presentada como lo opuesto a su marido, inteligente, perspicaz. De hecho lo que es rigurosamente enseñado es una Carlota, adúltera, ninfómana, ambiciosa y sin escrúpulos.

Dentro de los personajes de la colonia hay uno que destaca, un crítico que entre todos profiere la frase “pandilla de idiotas, no perciben que vinieron hasta aquí solamente para robarnos más de cerca”. Con la llegada de la corte, la forma que encontraron para alojar a todos fue la de desalojar las casas de los que vivían ahí. La escena es muy irónica ya que enseña un pueblo emocionado al perder sus casas para el príncipe. Quedarse sin casa para ellos era un título de honor, una crítica dura a la élite

---

<sup>178</sup> (...) Intenção do filme é historicamente imprescindível, ou seja, romper, através do riso, com as solenidades de origem, seja mostrando reis e rainhas com estômagos, sexo e intestinos como quaisquer de seus súditos, seja exibindo a chegada da Corte ao Brasil como resultado de uma fuga covarde. DUARTE, Regina Horta *et alii*, “Imagens do Brasil: o cinema nacional e o tema da Independência”, En: Lócus, Revista de História, Juiz de Fora, 2000, p. 108.

local deslumbrada, que a pesar de desventajas como el encarecimiento de la vida seguían comportándose como si nada pasara en la colonia. En la escena siguiente el personaje crítico del actor Antônio Abujamra al acomodarse en su nueva casa, mísera y llena de cerdos con mucho sarcasmo dice: como si fuera echado por los cerdos “es el segundo ‘a la calle’ del día”, y sigue hablando a los cerdos “Don João, quédese a voluntad, la casa es suya”. Eso retrata la lectura que la cinta quiere realizar sobre la colonización de Brasil, el reflejo que tuvo la llegada a la colonia. El imperio portugués fallido sacaba lo que podía de Brasil, y los servicios prestados eran pagados a los hidalgos con títulos de nobleza. Por su lado la *nueva nobleza*, ya utilizaba la vieja mala costumbre del uso del poder y del trueque de favores, el origen de los métodos corruptos.

La película es pues una gran alegoría paródica sobre el origen de todos los males del Brasil contemporáneo, como si quisiera buscar a través de la risa irónica, del uso del lenguaje grotesco, lo que nos hemos transformado a lo largo de tantos años de una tradición vergonzosa. De hecho la cinta es un testigo del tiempo de su producción y la crisis ética que vivía Brasil entre los gobiernos de Collor e Itamar Franco. Según Arnaldo Jabor en una publicación sobre el lanzamiento de la película

“La película es óptima y llena salas de cine en Río. Algunos parentescos de la película: la *Chanchada* de la Atlântida, los buenos momentos de Peter Greenaway, “Xica de Silva” de Diegues, teatro bamboleanado de la Plaza Tiradentes, teatro paródico de los años 70, “Macunaima”, “O rei da Vela”, escuelas de samba, marquesas de la Sapucaí, todo mezclado en un caldo anárquico y humorístico. Al público le encanta el obvio retrato de nuestro congreso sinvergüenza, nosotros que empezamos como un chiste burocrático de Portugal y que hasta hoy asistimos a la ópera bufa de los congresistas canallas y chantajistas.”<sup>179</sup>

Está claro que el argumento es ficticio, sobretodo se busca la ironía y el sarcasmo. La dirección de arte de Tadeu Burgos y Emilia Duncan reitera en la ambientación,

---

<sup>179</sup> “O filme é ótimo e enche salas no Rio. Alguns parentescos do filme: a chanchada da Atlântida, os bons momentos de Peter Greenaway, “Xica da Silva” de Diegues, teatro reboado da Praça Tiradentes, teatro paródico dos anos 70, “Macunaima”, “O Rei da Vela”, escolas de samba, marquesas da Sapucaí, tudo mexido num caldo anárquico e humorístico. O público se encanta com o óbvio retrato do nosso passado sem-vergonha, nós que começamos como uma piada burocrática de Portugal e que até hoje assistimos à ópera bufa dos congressistas canalhas e chantagistas.” JABOR, Arnaldo. “Mulheres estão parindo um novo cinema.” En: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, Ilustrada, p. 5-7, 24 de Julio de 1995. Disponible en: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/1/24/ilustrada/18.html> ; Último acceso en: 16 Jun. 2010.



el escenario y el figurín, la farsa y la exageración. Lo mismo pasa en la construcción de la *mise-en-scène* de Carla Camurati y en la fotografía con colores tropicales fuertes y los juegos de luz y sombra de Breno Silveira. La producción debido al bajo presupuesto, tiene aspecto artesanal aportando la posibilidad del uso creativo de materiales y localizaciones, esencial para conseguir la atmósfera deseada además de ayudar a construir la farsa y dejar explícito el tono burlesco.

La película lanzada en 1995, tuvo gran éxito de público, 1.3 millones de espectadores, a pesar del bajo presupuesto (630 mil reales)<sup>180</sup>, de todas las dificultades para producirla, y después distribuirla. La escasez de dinero juega a favor de su creadora, que con mucha imaginación hizo que la precariedad fuera un elemento más en la construcción de la farsa, dándole agudeza en la formación de la imagen alegórica que se pretendía. Se añade la labor de la directora para distribuir y promocionar su película, con apenas 4 copias consiguió en la primera semana sin publicidad, un público de 12.700 mil espectadores, generando el interés de exhibidores como el Grupo Severiano Ribeiro que exhibió la cinta en todo el territorio nacional.

Arnaldo Jabor escribe sobre la saga de Camurati

Como un pionero del pasado, ella pasó cientos de horas en salas de espera, buscando patrocinios, investigó historia, escribió el guión, dirigió la producción, hizo la *mise-en-scène* y, ahora, con el desierto comercial, distribuye sola la película en todo el país. (...) El estímulo de Carla Camuratti fue la nada. El absurdo político brasileño reciente superó cualquier ficción. Collor reformó nuestra dramaturgia. La falta de compromiso de personas poseedoras sólo del absoluto deseo de filmar (como Carla) les libera de las viejas convenciones narrativas.<sup>181</sup>

Si Carlota Joaquina inaugura ese reencuentro del público con el cine a través de la risa, la película *Terra estrangeira*, del mismo año de Walter Salles y Daniela Thomas,

---

<sup>180</sup> Fuente y informaciones detalladas sobre la producción de la película: [http://premioclaudia.abril.com.br/1996\\_cultura.shtml](http://premioclaudia.abril.com.br/1996_cultura.shtml) ; Último acceso en: 17 Jun. 2010.

<sup>181</sup> Como um pioneiro do passado, ela passou centenas de horas em salas de espera, descolando patrocínios, pesquisou história, escreveu o roteiro, dirigiu a produção, fez a *mise-en-scène* e, agora, dado o deserto comercial, distribui sozinha o filme no país todo. (...) O estímulo de Carla Camuratti foi o nada. O absurdo político brasileiro recente superou qualquer ficção. Collor reformou nossa dramaturgia. O descompromisso de pessoas possuídas apenas do absoluto desejo de filmar (como Carla) liberta-as das velhas convenções narrativas (...). JABOR, Arnaldo, op cit.

recorre el camino inverso, a través de la melancolía, la tristeza y la sobriedad, busca el arquetipo del padre, de la figura fundadora, del origen, de la quiebra de una utopía de una “tierra que todavía cumplirá su ideal.”<sup>182</sup>

---

<sup>182</sup> Fragmento de la canción *Fado Tropical* de Chico Buarque de Holanda, donde el cantautor habla de la revolución de los claveles, hace ironía a la dictadura brasileña que estaba en el poder cuando en Portugal Salazar dejaba el poder, es en realidad una crítica a los discursos ufanistas de las respectivas dictaduras. Habla de una especie de hermandad entre la “madre gentil” y Brasil, donde se confunden el colonizador y el colonizado, donde Brasil es una tierra todavía irá cumplir su ideal que irá transformarse en un inmenso Portugal. Musica Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=HiN5AqGaSM8> ;

*Terra estrangeira*, segundo largometraje del director Walter Salles hecho con Daniela Thomas, fue elaborado con refinamiento estético destacando los temas de la “falta de refugio”, desamparo, desarraigo, exilio y soledad. El guión escrito por Walter Salles, Daniela Thomas, Marcos Bernstein con la colaboración de Millôr Fernandes fue laureado por la Asociación de los críticos de arte de São Paulo como mejor guión en 1996.

Teniendo el conjunto de medidas del “Plano Collor”, como punto de partida para contar la historia de personajes exilados y fundada en reflexiones sobre el país en una crisis económica y moral, tocando en el tema de la identidad en un mundo globalizado, *Terra estrangeira* habla con una unión de un discurso realista y alegórico del sentimiento de desarraigo, de no pertenecer a ningún sitio, o sentirse extranjero en el propio país. Walter Carvalho director de fotografía nos cuenta:

Quisimos, conscientemente, contar una historia que partiera de un hecho documental reciente – el caos resultante del plano Collor – para después desaguar en una ficción. Quizás porque hayamos quedado excesivamente reculados frente a la capacidad de la televisión de controlar, de definir el pasado reciente de Brasil – lo que ella hace de manera tópica, superficial – nos eximimos de tratar de la realidad contemporánea en el cine.<sup>183</sup>

La historia se localiza en marzo de 1990, al principio la narrativa enseña alternadamente dos núcleos distintos en un montaje paralelo: primeramente vemos São Paulo la urbe en su caos post utópico y la relación de Paco, un joven que se prepara para ser actor y que vive con su madre Manuela, una señora que lucha y guarda todos sus ahorros con intención de volver a San Sebastián, su tierra natal. Los dos viven en un piso decadente típico de clase media-baja al lado de un enorme viaducto. En otro

---

<sup>183</sup> Quisemos, conscientemente, contar uma história que partisse de um fato documental recente – o caos resultante do plano Collor – para depois desaguar numa ficção. Talvez porque tenhamos ficado excessivamente acuados frente à capacidade da televisão de controlar, de definir o passado recente do Brasil – o que ela faz de maneira tópica, superficial – nos eximimos de tratar da realidade contemporânea no cinema. CARVALHO, Walter, “Experiência em Terra Estrangeira”, En: CARVALHO, Walter (direção de fotografia); SALLES, Walter e THOMAS, Daniela (direção), *Terra Estrangeira*, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997, p. 14.

polo están Alex y Miguel dos inmigrantes brasileños que a duras penas intentan llevar sus vida en Lisboa en un escenario decadente y nostálgico. Así entre un polo y otro la película prosigue, estableciendo diálogos entre Brasil y Portugal y retratando las vidas de los personajes.

Después de la muerte trágica de la madre, que sucumbe por la confiscación de sus ahorros por el plan económico de Collor y del fracaso en el intento de convertirse en actor, Paco se encuentra perdido y sin perspectivas, hasta encontrarse con Igor, que le inducirá a llevar un misterioso “encargo” a Lisboa.

La narrativa ahora lineal nos conduce a Lisboa donde los dos universos (los dos polos) se cruzan. Es importante destacar el papel simbólico que tienen los espacios urbanos bien definidos y su gran peso en la construcción del sentido. Las ciudades aquí no funcionan solamente como escenarios, interactúan, representan los dramas vividos por cada uno de los personajes. El viaducto “*Minhocão*” representa el caos de una modernidad desordenada, por otro lado está Lisboa con sus callejuelas hechas por la superposición entre moderno y arcaico representando el ambiente nostálgico que se quiere enseñar. La dirección de arte tiene la firma de Daniela Thomas que en cada uno de los núcleos ambienta con esmero una excelente mise en scène.

La cinta es una verdadera evocación nostálgica que, en tono profundamente triste y melancólico marcado por la fotografía en blanco y negro, señala de forma casi documental la falta de esperanza en el futuro, la apatía, el desamparo frente al contexto en que se basa la historia de Brasil de principios de los años 90. Construyendo un exilio invertido como en un *road movie* hacia el encuentro de la tierra fundadora, del “padre”, a través de la fuga, los personajes emprenden un viaje casi idílico lleno de simbolismo. La composición fotográfica de Walter Carvalho<sup>184</sup> reitera la atmósfera nostálgica, pesimista con una construcción formal que añade al tono documental ca-

---

<sup>184</sup> “El trabajo de *Terra Estrangeira* fue el resultado de un trabajo técnico elaborado y elecciones estéticas, con una investigación realizada en varias películas en blanco y negro. Uno de los directores de fotografía, citado por Walter Carvalho me parece especialmente importante Robby Müller (fotógrafo de varias películas de Wenders, sobre todo los *road movies* en blanco y negro) y Mário Carneiro, uno de los directores más importantes de la fotografía brasileña, responsable por la fotografía de *O padre e a moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1965). Su trabajo no se reduce a una mera agregación de estilos fotográficos. Trató de encontrar soluciones para el uso de película súper 16 mm y su ampliación al formato 35 mm para comercial, creando una película al mismo tiempo con calidad fotográfica extremadamente alta con una granulación perceptible (hasta cuando vista en video). El uso de súper 16 mm contribuyó al bajo costo de la película, aunque las preocupaciones fueran orden más estético.” KIELING, César, *Utopia e identidade em Terra Estrangeira*, Campinas, SP: [s.n.], 2003, p. 75.

racterísticas del *film noir* con el alto contraste, juegos de luz (iluminación claroscuro), sombras dramáticas y paisajes urbanos.

Son notorias las referencias, citas cinematográficas y literarias en la película que contiene elementos del género policial, del filme negro, del *road movie*, además de hacer referencias a Antonioni, Wenders, Eisenstein, al *Cinema novo* y a la discusión sobre el identidad.

“Tierra Extranjera contiene el deseo de homenajear géneros diferentes de la historia del cine, aquellos que Daniela Thomas e yo habíamos visto en la adolescencia y que nos gustaba. Había el deseo de homenajear el neo-realismo italiano, en la primera parte de la película; de homenajear las primeras películas de Wenders, cuando la película gana la carretera; de homenajear de alguna forma la urgencia del *Cinema Novo*, el deseo de hablar del país a través de la identidad brasileña, aquel movimiento encabezado por Nelson Pereira de Santos.”<sup>185</sup>

El retorno a esta búsqueda de la identidad se hace más marcado por la ausencia del padre (país), por la muerte de la madre y la búsqueda de este hijo por el sitio de origen, como afirma Walter Salles: “Tierra extranjera es eso, la posibilidad de volver y mirar la tierra que la madre no podrá.”<sup>186</sup> O sea toda la motivación de la película y las acciones que definen el destino de los personajes son completamente ajenas a su voluntad, como si estuvieran obligados a cumplir un destino que desconocen.

Si en Terra Extranjera los personajes no son ni pueden ser sujetos de la acción, aun así son individuos que bien o mal buscan un ideal, una utopía. A través de una singular combinación de aspectos religiosos (católicos) recurrentes en películas de Walter Salles con elementos de pensamiento social de izquierda y de la

---

<sup>185</sup> “*Terra Estrangeira* contém o desejo de homenagear gêneros diferentes da história do cinema, que era aqueles que Daniela Thomas e eu havíamos visto na adolescência e de que gostávamos. Havia o desejo de homenagear o neo-realismo italiano, na primeira parte do filme; de homenagear os primeiros filmes de Wenders, quando o filme ganha a estrada; de homenagear de alguma forma a urgência do *Cinema Novo*, o desejo de falar do país através da identidade brasileira, aquele movimento encabeçado por Nelson Pereira dos Santos.” Declaración de Walter Salles en NAGIB, Lúcia (org.), op. cit., São Paulo: Ed. 34, 2002, p. 419.

<sup>186</sup> “Esa inversión del éxodo, esa inversión de la migración, esa posibilidad de retorno, me tocó personalmente. No sé si todo está conectado mi propia historia. Me interesaba en el aspecto dramático. Tanto es así que se encuentra esos elementos en otras películas mías. Tierra Extranjera es eso, es la posibilidad de volver y mirar la tierra que la madre no podrá más ver. Y esa película tiene la inversión del eje migratório.” SALLES, Walter, “O documental como socorro nobre da ficção,” En: *Cinemas* n.9, Janeiro – Fevereiro, 1998, pp. 7-15.

dramaturgia clássica, provavelmente traídos por Daniela Thomas, se construye una reflexión sobre esa búsqueda y su frustración. La decepción con la nación y con las posibilidades de la modernidad, revela un sentimiento a la vez utópico y nostálgico, en todo caso, disconforme con la realidad.<sup>187</sup>

Un sujeto común, Paco, exiliado en su propia tierra parte en busca de sus orígenes, la cinta evoca la dicotomía de la búsqueda vs frustración y toca de forma sensible el tema del éxodo y de la migración, marcas importantes del Brasil reciente.

En lo que se refiere a la estética, en analogía, el tono nostálgico y la búsqueda de la identidad, sirve de base para un reconocimiento de una herencia intelectual.

La nostalgia toma forma tanto como la tentativa de los personajes de realizar las expectativas de otro, como en las varias referencias a los predecesores cinematográficos. Hay una búsqueda idealizada de un padre ausente, o por lo menos de su *locus*, de estar de alguna forma en el lugar de origen. Esto que se enuncia en el nivel individual (el viaje de Paco), en la alegoría nacional (el viaje Portugal, tierra de los padres-descubridores) y en la propia elaboración estética (con varias referencias cinematográficas y literarias), en una búsqueda del origen/paternidad estética, sobre todo en Wenders.<sup>188</sup>

Esta herencia estética puede ser observada tanto en la temática que evoca los conflictos personales y los viajes iniciáticos de personajes muchas veces sin rumbo, desarraigados en busca de autoconocimiento y un lugar al cual pertenecer; Como en la forma en las escenas de paisajes con profundidad de campo, o escenarios que conforman el sentimiento interior de sus personajes, la composición repleta de silencios y la narrativa abierta. Características que pueden ser observadas en *Terra Estrangeira*.

---

<sup>187</sup> Se em *Terra Estrangeira* os personagens não são nem podem ser sujeitos da ação, mesmo assim são indivíduos que bem ou mal procuram um ideal, uma utopia. Através de uma singular combinação de traços católicos recorrentes em filmes de Walter Salles com elementos de pensamento social de esquerda e da dramaturgia clássica, provavelmente trazidos por Daniela Thomas, é construída uma reflexão sobre essa busca e sua frustração. A decepção com a nação e com as possibilidades da modernidade, revela um sentimento ao mesmo tempo utópico e nostálgico, em todo caso, inconformado com a realidade. KIELING, César, *Utopia e identidade em Terra Estrangeira*, Campinas, SP: [s.n.], 2003, p. 48.

<sup>188</sup> A nostalgia toma a forma tanto como a tentativa dos personagens de realizar as expectativas de outrem como nas várias referências aos predecessores cinematográficos. Há uma busca idealizada de um pai ausente, ou ao menos do seu *locus*, de estar de alguma forma no lugar de origem. Isto que se enuncia no nível individual (a viagem de Paco), na alegoria nacional (a viagem a Portugal, terra dos pais-descubridores) e na própria elaboração estética (com várias referências cinematográficas e literárias), numa busca da origem/paternidade estética, principalmente em Wenders. KIELING, César, op. cit., p. 21.

Notamos que desde los créditos iniciales los directores ya adelantan el paradigma principal de la cinta cuando el sello “Tierra extranjera” cubre el símbolo de la república brasileña reflejando la sensación de pérdida de la nacionalidad, identidad, donde los personajes se sienten huérfanos a la deriva.



Créditos iniciales

De ahí surge el interés en volver al marco inaugural, al punto de origen de la nación, como si buscara de vuelta la utopía de la patria perdida. Según Kieling “La relación entre utopía y “descubrimiento” sería uno de los elementos más significativos de la constitución de la identidad brasileña. Los conquistadores imaginaban haber encontrado, sino el propio paraíso terrestre, al menos una tierra hecha a la imagen del paraíso.”<sup>189</sup>

No obstante, la relación de la colonia brasileña con Portugal fue marcada durante muchos años por una cultura económica “extractivista” y de explotación, dejando señales de una cultura mal acostumbrada al saqueo. Una de nuestras “malas” herencias, o el pecado inaugural de nuestra colonización es alegóricamente representada en la película por el contrabando y la figura del personaje Igor.

En *Terra Estrangeira*, la crisis de la identidad nacional también es enunciada a partir de elementos que remiten a los “males de origen” brasileños, históricamente mucho anteriores al pasado reciente mostrado en la película, pero que todavía persis-

---

<sup>189</sup> KIELING, César, *Utopia e identidade em Terra Estrangeira*, op. cit., p.19.

ten bajo otras formas. La relación con la cultura extractivista que les dio origen ni siempre es perceptible. En la película, esa relación es explicitada al ser asociada a una actividad marcadamente ilegal, el contrabando. Tanto el anticuario de Igor, presentado como una sala de despojos; como la “santa de palo hueco”<sup>190</sup>, en la cual son transportadas las joyas contrabandeadas; son actualizaciones de imágenes coloniales de algunos de los “males de origen”. Esos anacronismos actualizados, objetos y situaciones intencionalmente desplazados de su tiempo, denuncian la persistencia de las prácticas extractivistas y la idea de prosperidad fácil con base en la osadía y ausencia de escrúpulos.<sup>191</sup>

Podemos verificar que la cinta hace una crítica al determinismo de este legado portugués, de este “mal de origen”, posee la idea de una identidad compuesta de herencias en constante construcción, basada en lo que es extranjero, externo, de fuera, como si para mirarse así mismo fuera necesario reflejarse en el otro. En ese sentido Sergio Buarque de Holanda afirma que “todavía somos unos desterrados en nuestra tierra.”<sup>192</sup>

Sería el reconocimiento de la condición extranjera, donde uno se siente extranjero en la propia tierra, donde ser extranjero o heredar el “otro” hace parte de nuestra formación más intrínseca.

El sentimiento de desarraigo, está representado en la película por el personaje de Alex, que en algunas secuencias reniega de su identidad, afirmándose una extranjera, sin raíces, sin lazos.

En una escena Alex y Miguel contemplan Lisboa desde un mirador desde lo alto de la ciudad, Alex habla de su miedo a quedarse sola en un sitio que no había elegido

---

<sup>190</sup> En el Brasil Colonial del siglo XVIII, auge de la minería en el país. Se cree que las imágenes de santos esculpidas en madera hueca eran rellenas de oro y piedras preciosas para pasar por los puestos de fiscalización de Corona Portuguesa. Así, se evitaba el pago de impuestos, como El quinto, que era de 20 %, un valor altísimo. De ahí el dicho "SANTO DE PALO HUECO".

<sup>191</sup> Em *Terra Estrangeira*, a crise da identidade nacional também é enunciada a partir de elementos que remetem aos “males de origem” brasileiros, historicamente muito anteriores ao passado recente mostrado no filme, mas que ainda persistem sob outras formas. A relação com a cultura extrativista que lhes deu origem nem sempre é perceptível. No filme, essa relação é explicitada ao ser associada a uma atividade marcadamente ilegal, o contrabando. Tanto o antiquário de Igor, apresentado como uma sala de despojos; como a “santa do pau oco”, na qual são transportadas as jóias contrabandeadas; são atualizações de imagens coloniais de alguns dos “males de origem”. Esses anacronismos atualizadores, objetos e situações intencionalmente deslocados de seu tempo, denunciam a persistência das práticas extrativistas e a idéia de prosperidade fácil com base na ousadia e ausência de escrúpulos. KIELING, César, *Utopia e identidade em Terra Estrangeira*, op. cit., p. 19.

<sup>192</sup> Trayendo de países distantes nuestras formas de convivencia, nuestras instituciones, nuestras ideas, y timbrando en mantener todo en un ambiente muchas veces desfavorable y hostil, somos todavía hoy unos desterrados en nuestra tierra. Podemos construir obras excelentes, enriquecer nuestra humanidad de aspectos nuevos e imprevistos, elevar a la perfección el tipo de civilización que representamos: lo cierto es que todo el fruto de nuestro trabajo o de nuestra pereza parece participar de un sistema de evolución propio de otro clima y de otro paisaje. HOLANDA, Sérgio Buarque de, *Raízes do Brasil*, op. cit., p.3.



para vivir, Miguel sugiere entonces que se vayan a otro lado, pero Alex afirma que no importa el lugar. Dice: *“Cuanto más tiempo pasa, más me siento extranjera, cada vez tengo más conciencia de mi acento, de que mi voz es una ofensa para los oídos de ellos. Creo que me estoy haciendo mayor. (...) 28, 30, 40, 50, 60... El tiempo pasa cada día más deprisa. Tengo miedo que quedarme vieja aquí fuera. Pero, cuando pienso en volver a Brasil me entran escalofríos...*

La secuencia finaliza con una imagen del viaducto “Minhocão” en São Paulo, y su caos representativo enseñando qué es lo que teme el personaje.



Minhocão y la representación del caos en la urbe

“Delante de la ausencia de cualquier perspectiva utópica (social o personal), ser brasileño significa estar entregado a las circunstancias, particularmente terribles en cuanto al fracaso y el abandono. Esta situación de “envejecimiento”, de estar caminando a una inevitable impotencia y ausencia de elecciones propias da el tono de la conciencia de la condición extranjera en *Terra*.”<sup>193</sup>

Ante la ausencia de perspectivas, la baja autoestima y lo que representa ser brasileño en estas condiciones, en otra secuencia Alex intenta negociar la venta de su pasaporte, pero tiene una negativa como respuesta ya que el “pasaporte brasileño no vale nada”. El crítico Avellar nos dice de esta escena:

“La aventura en la pantalla revive en otra dimensión lo que el espectador vivió de verdad: la sensación amarga de pertenecer a un país que no vale, de no tener raíces ni identidad, de vivir en su tierra como extranjero, de ser extranjero no porque por un motivo cualquiera se encuentra fuera del país en que nació, si-

<sup>193</sup> “Diante da ausência de qualquer perspectiva utópica (social ou pessoal), ser brasileiro significa estar entregue às circunstâncias, particularmente terríveis no fracasso e no abandono. Esta situação de “envelhecimento”, de estar rumando a uma inevitável impotência e ausência de escolhas próprias dá o tom da consciência da condição estrangeira em *Terra*.” KIELING, César, *Utopia e identidade em Terra Estrangeira*, op. cit., p.27.

no porque es extranjero como condición, porque sobrevive fuera del espacio en que podría realizarse. (...)”<sup>194</sup>

Una escena más que denota el rechazo al brasileño es la secuencia en que Alex discute con su patrón portugués y él le dice: *brasileño es siempre la misma cosa. Al principio te salen baratos, pero después... esta gente no ha nacido para trabajar*. Así en la cinta, Portugal, el “Padre/patria” está representado como una tierra que reniega de sus hijos, brasileños, angoleños, mozambiqueños. Aquí Pedro el personaje portugués en clara citación al poema Mar portugués<sup>195</sup>, nos dice: *¿Puedo decirte una cosa? Esto aquí no es sitio para encontrar a nadie. Esto no es una tierra de gente que partió para el mar. Es el sitio ideal para perder a alguien o para perderse a uno mismo*. De ese modo los personajes no tienen un puerto seguro, ni en Portugal ni en Brasil. No hay una tierra donde buscar oportunidades para seguir adelante. La total falta de amparo exacerba todavía más la sensación de estar a la deriva, sin un sitio donde uno puede realizarse.

Otra secuencia simbólica de la película, fue filmada en el Cabo Espichel el punto más extremo de



El Cabo Espichel y la utopía frustrada

Europa, punto de partida de los navegadores portugueses. La secuencia presenta un momento crítico en que hace una pequeña reflexión histórica a la vez que nostálgica, sobre el punto de origen y la fundación de la nación brasileña, como una utopía frustrada a este pasado lleno de grandiosidades en oposición a un presente desalentador.

<sup>194</sup> AVELLAR, José C, “Dramaturgias do cinema brasileiro: Para um espectador desatento”, En: Cinemais, n. 11. Maio-Junho 1998, p. 156.

<sup>195</sup> Oh mar salada, cuánta de tu sal / son lágrimas de Portugal! / ¡Por cruzarte, cuántas madres lloraron, / cuántos hijos en vano rezaron! / ¡Cuántas novias quedaron por casar / para que fueses nuestra, oh mar! / ¿Valió la pena? Todo vale la pena / si el alma no es pequeña / Quien quiere pasar allende el Bojador / tiene que pasar allende el dolor. / Dios al mar el peligro y el abismo dio, / mas fue en él donde el cielo se miró. PESSOA, Fernando, *Mensagem/Mensagem*, Introducción de Eduardo Lourenço. Traducción de Jesús Munárriz. Edición bilingüe. Madrid, Hiperión, 1997.



Sentimiento de exilio

*¿Qué Coraje? Cruzar ese mar hace 500 años atrás... Continúa Alex, que apunta para la línea del horizonte: Es que ellos creían que el paraíso estaba allí. Pobres de los portugueses... acabaron descubriendo Brasil. ¿Paco ríe y Alex replica: de qué te estás riendo? Finalmente, un plano general del acantilado, como *pillow shot* para la secuencia siguiente. Las figuras al borde de un peñón recuerdan una imagen salida del romanticismo tardío, reuniendo contemplación y melancolía. Cuando Alex apunta para el supuesto paraíso de los navegadores sólo hay la línea del horizonte. La ambigüedad del habla de Alex, entre la ironía y la amargura, es eliminada cuando esta replica la risa de Paco, confirmando el tono amargo. Si el punto de partida es la punta de Europa, el fin, si la utopía se reveló una decepción, el mar se muestra un inmenso vacío.*<sup>196</sup>

Es importante señalar que la película, según Walter Salles, fue creada a partir de una imagen, emblema del exilio, traducida en la composición de la nave encallada y la pareja mirando como si estuviera a la deriva, representando la inmovilidad, la incapacidad de cambiar su destino. La nave encallada representa aquellos que fueron impedidos de seguir su rumbo.

“Esa imagen comenzó la perseguirme a partir de una cierta mañana, el barco preso en la arena, vino junto con la imagen de la pareja también en la misma situación, sólo que ellos, al contrario de la película, estaban sentados en la arena. Esa imagen comenzó a ganar una calidad recurrente, yo he conseguido divorciarme de ella: ella venía y quizás una semana, algunos días después de haber pensado en ello, andando en una calle en París, en una librería, vi una imagen de un barco que era muy parecida a la imagen que yo había imaginado, evidentemente, sin la pareja, pero la imagen del barco claramente definida en un libro de un fotógrafo llamado Jean Pierre Favreau, una foto hecha en Cabo Verde (...) Y toda aquella impresión de que aquello podría difundir un sentimiento de exilio – un tipo de exilio, no sabía todavía, si era una forma de exilio económico, político, amoroso, acaba siendo

<sup>196</sup> KIELING, César, *Utopia e identidade em Terra Estrangeira*, op. cit., p. 18.

todas las formas de exilio en uno sólo. Aquello fue ciertamente la fuerza motriz del proyecto.”<sup>197</sup>

La película termina en un acto violento que deja en abierto el destino de los personajes. En la escena final de la película, Paco y Alex huyen por la carretera hacia la frontera. Paco está herido y Alex le canta “*Vapor Barato*” que exalta la huida “en aquella vieja nave.”<sup>198</sup> Como si fuera un último respiro esperanzador en la búsqueda de alcanzar un destino acogedor. El final indeterminado parece representar, la propia indeterminación sobre el destino del país y del cine brasileño resaltando la sensación de vulnerabilidad en tiempos difíciles.

---

<sup>197</sup> “Essa imagem começou a me perseguir a partir de uma certa manhã, o navio preso na areia, veio junto com a imagem do casal também na mesma situação, só que eles, ao contrário do filme, estavam sentados na areia. Essa imagem começou a ganhar uma qualidade recorrente, eu não consegui me divorciar dela: ela vinha e talvez uma semana, alguns dias depois de eu ter pensado nisso, andando numa rua em Paris, numa livraria, eu vi a imagem do barco que era muito próxima da imagem que eu tinha imaginado, evidentemente, sem o casal, mas a imagem do barco claramente definida num livro de um fotógrafo chamado Jean Pierre Favreau, uma foto feita em Cabo Verde (...) E toda aquela impressão de que aquilo poderia veicular um sentimento de exílio – um tipo de exílio, não sabia ainda, se era uma forma de exílio econômico, político, amoroso, acaba sendo todas as formas de exílio num só. Aquilo foi certamente a força motriz do projeto.” SALLES, Walter; THOMAS, Daniela. “O navio, o minhocão, o corredor e a urgente necessidade de reaprender a olhar”, (entrevista) En: *Cinemas* n19. Setembro – Outubro, 1999, p.12.

<sup>198</sup> Cita de Lucia Nagib, en alusión a la música vapor barato de Wally Salomão. NAGIB, Lucia, *A utopia no cinema brasileiro: matizes, nostalgia, distopia*, São Paulo: Cosac Naify, p. 48. La banda sonora de *Terra Estrangeira* es del músico, compositor y escritor José Miguel Wisnik.

## 6.2 | Mito Fundador: la efeméride de los 500 años y la formación de la nacionalidad |

Con razón de la efeméride de los 500 años de Brasil, muchas películas aprovecharon la ocasión para abordar el mito fundador y la formación de la nacionalidad como metáfora del mestizaje de razas. Nunca estuvo tan de moda hablar del origen, e identidad nacional. El país envuelto en celebraciones fue, en esas fechas, objeto de estudio. Frutos de ese clima inspirador, veremos por un lado las películas: *Brava Gente Brasileira* y *Desmundo*, que marcan los primeros encuentros entre distintos evitando una visión romántica de subyugación pacífica, enseñando la violencia y extrañamiento en los primeros embates físicos e intelectuales de la conquista; y por otro en distinta concepción estética, veremos el mestizaje desde un punto de vista cordial como trasfondo de una historia de amor televisiva en la película *Caramuru*.

### 6.2.1 | *Brava Gente Brasileira*, *Desmundo*: subyugación y extrañamiento en el mestizaje |

*Brava Gente Brasileira* (2000), de Lucia Murat, transcurre en el siglo XVIII abordando el mito fundador como una metáfora al mestizaje de razas, a la conquista y demarcación cartográfica territorial brasileña con sus disputas y la lucha entre indios<sup>199</sup>, portugueses y brasileños. Lo hace, sin embargo, alejándose de una visión romántica de subyugación pacífica, enseñando la violencia y extrañamiento en los primeros embates físicos e intelectuales de la conquista y de la relación entre razas.

Lucia enseña un país en su nacimiento, el mestizaje difícil, introduciendo lo que fue el inicio de la nación y de la “brava gente brasileña”. Tiene en el clímax algo que lo hace todavía más interesante, además de hablar de las relaciones de alteridad, nos cuenta un episodio que huye de la regla en la historiografía oficial brasileña, la victoria de los nativos sobre los blancos en una especie de “Caballo de Troya” de los trópicos,

---

<sup>199</sup> Se refiere al poblador nativo/originario de América antes de las navegaciones europeas de los siglos XVI y XVII, así se llaman dada la confusión de Colón que al “descubrir” América pensaba haber llegado a las Indias.

donde el “salvaje” (desde la perspectiva de los colonizadores portugueses) consigue elaborar una estrategia teniendo en cuenta las debilidades del enemigo. Tiene como escenario el fuerte Coimbra construido para asegurar a la corte portuguesa de las investidas españolas en la frontera. *Brava Gente*, según la directora<sup>200</sup> Lúcia Murat surge de su contacto con este hecho real después de encontrar en relatos militares del fuerte la narración del episodio. Se propone así, hacer a través de la ficción una historia que trata el conflicto desde una nueva perspectiva sobre la formación de la nación, los intercambios, los choques culturales pasados en el momento y más que nada dar un nuevo enfoque a la imagen constituida del indígena en Brasil, visto siempre como sumiso, de naturaleza pródiga, ingenuo, anclado en el mito del buen salvaje defendido por Rousseau.



Brava Gente Brasileira: Kadiwéus en escena

En las palabras de la directora se trata de una cinta de “Neo realismo indígena” donde los propios Kadiwéus actúan representando su tribu y la nación Guaicurú a finales del Siglo XVIII. Para ello fue hecho un gran trabajo de actuación con los nativos que en *Brava Gente* hablan en su lengua, el Kadiwéu, enseñando la opción de la directora en ser fiel a la identidad que quiere transmitir en la película, propiciando a la trama el ambiente de extrañamiento que esos hombres han vivido en la época. Además hizo una intensa investigación iconográfica basada en tres miradas distintas a los indios kadiwéus que encontramos en los libros de Guido Boggiani<sup>201</sup> a fines del siglo XIX; Levis Strauss<sup>202</sup> en los años 30; Darcy Ribeiro<sup>203</sup> en los años 40.

<sup>200</sup> Declaraciones en el *Making of* de *Brava Gente Brasileira* [Disco compacto]. Directed by Lúcia Murat. Brasil, Portugal: Casa-branca Filmes, 2000. 1 DVD: 103 min.

<sup>201</sup> BOGGIANI, Guido. *Os Caduveos*. Livraria Itatiaia Editora: Belo Horizonte, 1975.

<sup>202</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. *Saudades do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994; LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

<sup>203</sup> RIBEIRO, Darcy. *Kadiwéu: ensaios etnológicos sobre o saber, o azar e a beleza*. Petrópolis: Vozes, 1980.

El énfasis de la película es la relación con el otro, la confrontación entre diferentes. Se busca en la estética de la cinta, en su contenido y guión reforzar la rudeza de la colonia y el constante enfrentamiento de las razas. Todo fue filmado con una movilidad documental, fotografía naturalista, con vestuario deteriorado y una dirección de arte que tuvo extrema preocupación con la caracterización de los indios buscando en la iconografía datos para la reconstrucción de época.

La película empieza con la presentación de los dos universos. Primeramente en tono documental y sin subtítulos vemos la comunidad Kadiwéu en una escena que resalta un rito de pasaje de la pubertad a la vida adulta de una mujer en la tribu. En un segundo momento se produce un corte y vemos a Pedro con su caza y el recién llegado Diogo. La cinta cuenta la llegada del cartógrafo Diogo de Castro Albuquerque (Diogo Infante), un hombre ilustrado, culto, formado en Coimbra, que viene en 1778 a la colonia por mando de la Corona para demarcar la frontera y penetrar en este territorio todavía desconocido a los portugueses. Diogo viene a Brasil para hacer el levantamiento topográfico de la región de Pantanal e impedir futuras invasiones o apropiaciones por parte de los españoles. Este hombre naturalista parte entonces en una caravana en dirección al fuerte Coimbra que vive en guerra con los indios caballeros aunque intenten sellar un acuerdo de paz. El grupo es liderado por Pedro un pionero brasileño, y cuenta también con Antonio, un portugués obsesionado por encontrar las minas de plata. En el trayecto de la caravana Don Diogo habla con Pedro y Antonio de forma que el espectador puede comprender la moral por la que se rige cada personaje. Pedro es un hombre violento, sin escrúpulos, lleno de prejuicios que se siente orgulloso de su valentía en una tierra “donde no se puede tener miedo”, es un mestizo brasileño que niega sus raíces. Antonio el ayudante, un hombre obsesionado con la posibilidad de enriquecerse, una ironía al europeo codicioso en busca del tesoro. Don Diogo un naturalista ilustrado fascinado con el descubrimiento del “nuevo mundo”, que inspirándose en Rosseau ve a los Guaicurús, como “buenos salvajes”, puros de espíritu.

En el camino al fuerte la caravana se encuentra con un grupo de mujeres Guai-curú bañándose en el río. En este momento la directora expresa toda la violencia y la barbarie de la confrontación entre razas. En la secuencia las nativas son violentadas resultando el enfrentamiento en una masacre. Don Diogo bajo la presión de Pedro, es

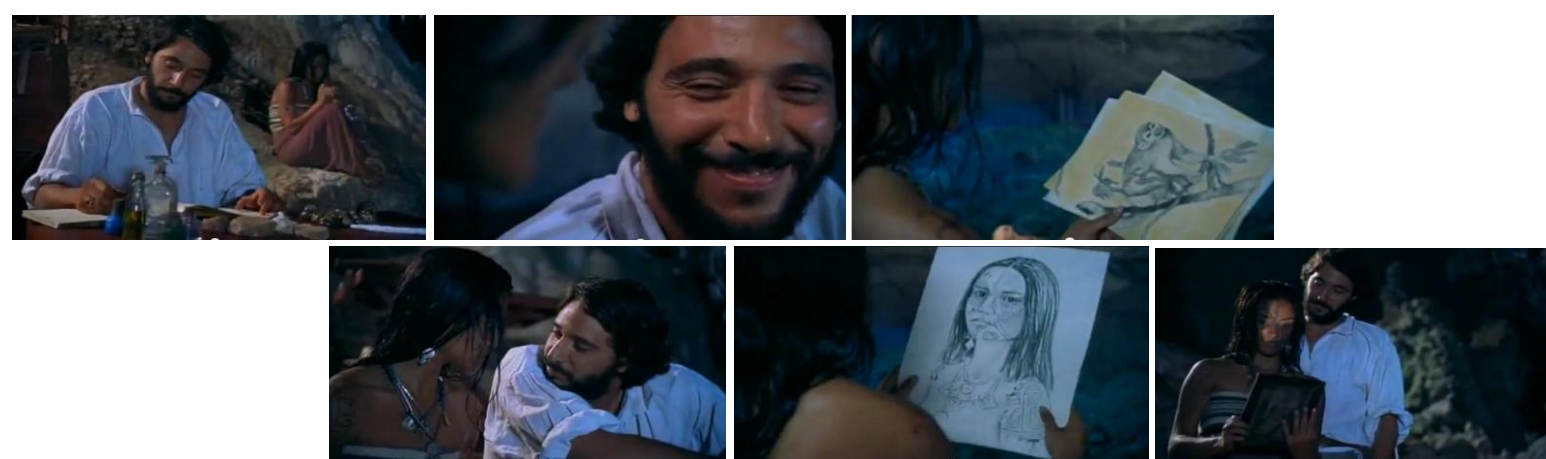
inducido a violentar a una india pero luego se arrepiente (dado su carácter humanista), se siente culpable, decide entonces llevar a Anote (su víctima) consigo hasta el fuerte. En paralelo tras la masacre en el río, vemos escenas de ritual fúnebre en la tribu Kadiwéu. En esas secuencias se vislumbra una confrontación violenta. La composición se hace de forma que se exacerba una tensión creciente. Los indígenas se preparan para romper el acuerdo de paz y vengarse.



Anote

Nada más llegar al fuerte, Diogo tiene que afrontar las dificultades, la violencia de Pedro, los devaneos de Antonio que sueña con sus minas de plata y el posible embate con los indígenas caballeros en la región.

Pero es en su relación con Anote cuando en la película se exponen y profundizan las diferencias entre distintos. Con el paso del tiempo Diogo y Anote se acercan y viven un “amor” multiétnico. Vemos la toma de contacto entre los dos personajes en las escenas de la cueva que nos muestra la extrañeza pero también la seducción por lo opuesto.



Diogo y Anote, la seducción por el opuesto.

Seducción que tiene un fin trágico, Anote se queda embarazada pero mata a su hijo con Diogo después del parto. Para ella, una guerrera, era eso lo que había que hacer, para él resulta una atrocidad. Diogo creía que el nuevo cristiano sería la mezcla perfecta entre los dos mundos, la unión de su conocimiento y la pureza de la nativa.



Cuando Anote mata al niño Diogo se da cuenta del abismo cultural que os separa, un aprendizaje tortuoso y difícil. En un acto desesperado Diogo expulsa a Anote del fuerte.

Ya en el desenlace de la trama vemos en las secuencias finales la emboscada de los Guaicurú. Buscando venganza tras la masacre, los indios caballeros sabiendo la “debilidad” de los blancos por sus indias, proponen un “tratado de paz” y las ofrece como señal de amistad. Todo no pasa de una trampa, pues en el momento en que los enemigos están indefensos ellos invaden el fuerte y matan a todos los blancos, salvo Don Diogo que escapa. La fría venganza de los indios, ese “Caballo de Troya” de los trópicos reconstruido por Lucia Murat exhibe una nueva perspectiva derrumbando visiones preconcebidas de la historia de Brasil dando paso a nuevas interpretaciones sobre la conquista.

*Brava Gente* nos habla desde la perspectiva del invadido, que a través de la memoria grabada en un libro, nos cuenta, trayéndonos al presente el pasado de los Indios caballeros Kadiwéus, fuertes y orgullosos guerreros, haciéndonos recordar los daños que el conflicto trajo en el origen de Brasil. La escena final de la película es significativa, cuando vemos pasando las páginas del Libro “Viagen Filosófica à capitania do Mato Grosso” de Diogo de Castro Albuquerque una india cantando un canto de guerra. Emocionada, al final nos dice: *“Y así termina nuestro antiguo canto de guerra, yo puedo contar otros buenos y malos de los Guaicurus, pero eso ya representa la guerra de hoy día.”* Al conectar pasado y presente la indígena revela la continuidad de una historia de subyugación cultural y destrucción.

El acercamiento de la directora a los indios se puede explicar por el interés de la directora por los temas sociales, la violencia y el abuso de poder. Lucia Murat formó parte del movimiento de izquierdas en los años más duros de la dictadura militar, estuvo presa y torturada. Eso explica el enfoque siempre interrogador de sus películas que apuntan historias de supervivientes contados por una superviviente.<sup>204</sup>

---

<sup>204</sup> En septiembre de 1969, después del secuestro del embajador americano, entré en la clandestinidad total. Fue un periodo negro en mi vida. (...) Quedé, por tres meses, cerrada en el interior de un piso hasta conseguir ser llevada para el Río. Cercada poco después, en abril de 1971, fui presa y torturada en los dos meses y medio en que estuve en el DOI-Codi (órgano de información y represión del gobierno militar brasileño). Una experiencia que me marcó para el resto de la vida. Buena parte del trabajo que hago se refiere, directa o indirectamente, a esa experiencia. Toda esa violencia me marcó profundamente. La violencia pasó a

Hablando también del choque y de la violencia en las relaciones de alteridad, *Desmundo* (2002) de Alain Fresnot, es otra cinta con la mirada extraoficial de la historia, tratando de manera severa el origen del “Nuevo Mundo”.



*Desmundo*: nave llega a la colonia con las huérfanas

Una adaptación de la novela de Ana Miranda, *Desmundo*, parte de un dato histórico cuando en 1552 el cura Manoel da Nóbrega, teólogo y primer provincial de la compañía de Jesús en Brasil, pide al rey de Portugal que envíe a la tierra recién descubierta, huérfanas blancas con la intención de desposar a los lusitanos y formar familias cristianas “apartando a los pioneros del pecado” evitando así que se emparejasen con las nativas.

“Ya que escribí a Vuestra alteza la falta que en esta tierra hay de mujeres, con quien los hombres casen y vivan en servicio de Nuestro Señor, apartados de los pecados, en que ahora viven, mande Alteza muchas huérfanas. Y sí no hubiere muchas, que vengan de mezcla de ellas y cualesquiera, porque son tan deseadas las mujeres blancas aquí, que cualesquiera harán aquí muy bien a la tierra, y ellas se ganarán, y los hombres de aquí apartarse-han del pecado.”<sup>205</sup>



*Desmundo*: escena de las bodas

ser tema reiterado en mi reflexión sobre la vida. Murat En: NAGIB, Lúcia, *O Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 Cineastas dos Anos 90*, São Paulo: Editora 34, 2002, p. 323.

<sup>205</sup> “Já que escrevi a Vossa alteza a falta que nesta terra há de mulheres, com quem os homens casem e vivam em serviço de Nosso Senhor, apartados dos peccados, em que agora vivem, mande Vossa alteza muitas orphãs. E si não houver muitas, venham de mistura dellas e quaesquer, porque são tão desejadas as mulheres brancas cá, que quaesquer farão cá muito bem á terra, e ellas se ganharão, e os homens de cá apartar-se-hão do peccado.” NÓBREGA, Manoel da (1517-1570), *Cartas do Brasil*, Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: EDUSP. V. I, 1988.

Con la excusa de que fuesen apartadas de una vida promiscua, sin la presencia de los preceptos divinos, las huérfanas son dadas a estos hombres que pagaban sus dotes a los jesuitas. La escena que representa el discurso moral es la secuencia en que el cura celebrando los matrimonios, dice: “No sean como los gentiles, los negros de la tierra, los “*Brasis*”, que viven las mismas “*animalias*”, sean estas vidas plasmadas por el matrimonio divino y que hagan sus hijos benditos por la albura de la piel.”

Partiendo de este eje, la narrativa proyecta la colonización desde el punto de vista de una mujer europea, Oribela, una de las huérfanas traída a la fuerza a la colonia en 1570 para casarse y ayudar a poblar la tierra de blancos cristianos. Oribela al llegar tras todas las promesas e ilusiones de encontrar el paraíso en el Nuevo Mundo, va a descubrir en realidad el *Desmundo*, palabra que aquí representa un mundo al avieso, un neologismo creado por Ana Miranda para enfocar el carácter purgativo de la tierra nueva exponiendo al extremo su negación. El director mantiene este carácter en la composición del guión y la diegesis de la cinta.

Así, nos relata la historia de Oribela, una chica religiosa, bella y sensible que entra en choque con lo que viene a ser su nueva casa y destino. Nada más llegar es obligada a casarse con Francisco de Albuquerque, colono tosco, dueño de un ingenio de azúcar, que la posee de forma brutal. En el Brasil del siglo XVI, condenada a ser una mujer sin voz más, Oribela se siente sola, desamparada en una tierra de nadie, donde no se adapta, en un lugar, con una gente, y unas costumbres ajenas. Todo el ambiente le parece rudo, triste, distinto de la realidad del orfanato en que había vivido en Portugal.



Ximeno y Oribela

De visita al ingenio de su marido, el mercader Ximeno un cristiano nuevo (judío convertido), se acerca al universo de la joven, dándonos los primeros indicios de la composición del triangulo amoroso que se desarrollará. Oribela deposita en Ximeno alguna esperanza de cambio, lo ve diferente entre todos los que allí están, se siente atraída por él. En esta secuencia el marido ejerce su poder cuando nota algún interés entre Ximeno y Oribela. De forma dura pune a la mujer que en las siguientes escenas, aturrida huye en un acto desesperado. Ya no soporta, añora su casa, tiene horror a su condición, no se conforma y deseosa de libertad, insiste en huir para volver a la “civilización”. Toda la trama se desarrolla en la lucha constante de Oribela en contra su nueva vida y su búsqueda por la libertad. Así, Oribela huye y entrañada en la selva decide partir rumbo al mar, símbolo de su libertad, pero al final fracasa. Capturada por su señor, y tratada como una caza, recibe como castigo el aislamiento total. Francisco la encadena como un bicho, pretendiendo que ella se resigne a su condición.



Oribela mantenida en cautiverio

Ella parece rendirse, sin embargo, cuando él cree que se había conformado, ella vuelve a escapar, ahora pidiendo cobijo a Ximeno que intenta ayudarla. El desenlace es dramático, después de un duelo entre Francisco y Ximeno, y tras la muerte del último, Oribela se queda condenada a seguir con su desdicha, cumpliendo su papel en el escenario de la colonización.



Después de pedir cobijo a Ximeno, Oribela es encontrada por Francisco, que lucha con Ximeno.



Oribela, opresión en la constitución de la familia patriarcal brasileña

El rostro de Oribela en primer plano trae la imagen de la mujer como prisionera y madre, cumpliendo ahí la misión civilizadora que las narrativas de fundación le atribuyeron, casi siempre con argumentos más amenos y celebraciones que borran la naturaleza propia que fue opresión en el curso de la historia. Y el cine brasileño da otra expresión, ahora en un plano histórico más amplio, al que está siendo la tónica general de las películas urbanas más recientes que observan la coyuntura actual y destacan los polos de resistencia a la barbarie, en un impulso de auto-imagen del cine y del arte como vía de salvación delante de un orden social pautado por la desigualdad, concentración de poder y violencia. Oribela es la proyección de todo esto en una película que hace la arqueología de la familia patriarcal brasileña y revuelve su subsuelo de violencia.<sup>206</sup>

Se busca en este esfuerzo de autoretrato la reflexión sobre la violencia y los juegos de poder. Nos podemos fijar en esto en la apertura de *Des-mundo* con la llegada de un grupo de huérfanas a la colonia y en su cierre donde Oribela lleva a su hijo en brazos, una escena simbólica del drama del nacimiento de la nación y los primeros brasileños.



Metáfora de la nación nacida de la violación

Todo que se encuentra entre una escena y otra es camino, son las condiciones para que el nacimiento de ese bebé/de ese pueblo acontezca. Y la posición de Alain Fresnot al adaptar la novela de Ana Miranda, es clara: Brasil es un país nacido de la estupro. Un acto de violación consentido por la reina, consentido

<sup>206</sup> O rosto de Oribela em primeiro plano traz a imagem da mulher como prisioneira e mãe, cumprindo aí a missão civilizatória que as narrativas de fundação lhe atribuíram, quase sempre com enredos mais amenos e celebrações que apagam a natureza própria do que foi opressão no curso da história. E o cinema brasileiro dá outra expressão, agora num plano histórico mais abrangente, ao que tem sido uma tônica dos filmes urbanos mais recentes que observam a conjuntura atual e destacam os pólos de resistência à barbárie, num impulso de auto-imagem do cinema e da arte como via de salvação diante de uma ordem social pautada pela desigualdade, concentração de poder e violência. Oribela é a projeção disto tudo num filme que faz a arqueologia da família patriarcal brasileira e revolve seu subsolo de violência. XAVIER, Ismail, "Humanizadores do Inevitável", En: ALCEU: Revista de Comunicação, Cultura e Política. V.8, n.15. Jul-dez/2007. Rio de Janeiro: PUC, Dep. de Comunicação Social, pp. 256-270; 268.

por los gobernadores locales. Oribela, la huérfana rebelde, dada en boda a Francisco de Albuquerque. No conoce nada más que caos, suciedad, promiscuidad. Es de eso que está hecha la colonia. Hasta la esfera familiar es corrompida: una niña enferma, concebida y nacida en Brasil es fruto del incesto, de la relación entre madre e hijo que no guarda ninguna ternura, quiere decir, no se dio absolutamente por carencia o amor de más; pertence al dominio de la animalidad: raza degenerada esa.<sup>207</sup>

Desmundo expone al límite el concepto de una nación nacida entre la violencia y la posesión. Contrapone el hombre al animal en un Brasil rudo, primitivo. Es una vez más, la opción por hablar del mito fundador sin romanticismo, explotando contradicciones de forma cruda, distópica, quitando el derecho al discurso de una formación pacífica. Concluimos que la construcción del país se hizo por el uso de la fuerza y de forma, por así decirlo, por que no, traumática.

*Desmundo* es un título sugerente para este relato de la historia de un nacimiento en los trópicos, parto que condensa la idea de estabilización de un contrato social empezado a la fuerza, tal como vivido por la prisionera que, a lo largo del recorrido, ve su presencia en el nuevo mundo ir alterando su sentido sin facilidades redentoras.<sup>208</sup>

Para representar éste cuadro tiene la dirección de arte detallista de Adrian Cooper y Chico Andrade, con la recreación física de una villa colonial del siglo XVI. Los escenarios, costumbres y vestuario favorecen a la reconstrucción de este pasado lejano. Hay una gran preocupación por hacer una inmersión en el caos primitivo, hostil y tosco del principio del poblado, donde se suele hablar en muchas lenguas del portugués arcaico, a los dialectos indígenas y al africano. La lengua aquí como en *Brava Gente* tiene el papel de profundizar el extrañamiento, de poner el espectador en este

---

<sup>207</sup> Tudo que se encontra entre uma cena e outra é caminho são as condições para que o nascimento desse bebê/ desse povo aconteça. E a posição de Alain Fresnot a adaptar a novela de Ana Miranda, é clara: o Brasil é um país nascido do estupro. Um ato de violação consentido pela rainha, consentido pelos governadores locais. Oribela, a órfã rebelde, dada em casamento a Francisco de Albuquerque. Não conhece senão caos sujeira, promiscuidade. É disso que é feita a colônia. Mesmo a esfera familiar é corrompida uma criança doente, concebida e nascida no Brasil é fruto do incesto, de relação entre mãe e filho que não guarda nenhuma ternura, quer dizer, não se deu absolutamente por carência ou amor demais; está mais para o domínio da animalidade: raça degenerada essa. FAUSTO, Juliana, *Que história contar?* En: CAETANO, Daniel (org), *Cinema Brasileiro 1995-2005, ensaios sobre uma década*, Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005, p. 100.

<sup>208</sup> *Desmundo* é um título sugestivo para este relato da história de um nascimento nos trópicos, parto que condensa a idéia de estabilização de um contrato social iniciado à força, tal como vivido pela prisioneira que, ao longo do percurso, vê sua presença no novo mundo ir alterando o seu sentido sem facilidades redentoras. XAVIER, Ismail, "Humanizadores do Inevitável", op. cit., p. 267.

ambiente raro donde la comunicación no deja de ser confusa y difícil. Se crea con el uso del plurilingüismo una atmosfera que resalta el asombro y el caos en las relaciones de alteridad.

En *Desmundo* además existen evidentes indicios históricos relevantes como la geografía, la economía, la política, el tráfico de esclavos (los “salvajes”, indios que fueron la primera opción de mano de obra antes de la llegada de los africanos), la producción del azúcar, el papel de los jesuitas en el comercio de indios y su pedagogía en la enseñanza de los nativos. Todo el contexto está en el punto de mira de los espectadores y de Oribela que ya está con el corazón casi endurecido ante todo lo que ve. El director en su opción estética se aparta de la monumentalización de la historia y de la construcción del épico nacionalista.

Al contrario de eso, en la película de Alain, del comienzo al fin, domina la tonalidad del dolor, el ritmo de la angustia, la mirada arinconada que debe evaluar el que lo cerca y constreñe, como hace Oribela. Volviendo a pisar un suelo ya cansado de recorridos míticos, *Desmundo* navega contrasentido al espejismo de un sexo festivo en los trópicos (...) Expone la violencia constitutiva de ese momento de consolidación de la familia colonial, el caserío en su fase incipiente, un mundo rústico, sombrío, lugar de la búsqueda administrada de la riqueza (después del primer momento de la colonia).<sup>209</sup>

Con una composición lenta, contemplativa, buscando el tono documental, la fotografía naturalista de Pedro Farkas evita embellecer la historia, la película conduce al espectador a pensar el Siglo XVI y la colonización de Brasil posibilitando nuevas perspectivas de ese momento histórico.

Hemos visto en *Brava Gente Brasileira* y *Desmundo* dos formas de abordar y negar el mito fundador y el mestizaje pacífico. Ahora veremos en *Caramuru* otra perspectiva a la hora de representar la formación de la nacionalidad.

---

<sup>209</sup> Ao contrário disso, no filme de Alain, de começo a fim, domina a tonalidade da dor, o ritmo da angústia, o olhar acuado que deve avaliar o que o cerca e constrengue, como o faz Oribela. Repisando um solo já cansado de percursos míticos, *Desmundo* navega a contrapelo da miragem de um sexo festivo nos trópicos (...) Expõe a violência constitutiva desse momento de consolidação da família colonial, a fazenda em sua fase incipiente, um mundo rústico, sombrio, lugar da busca administrada da riqueza (depois do primeiro momento da colônia). XAVIER, Ismail, “Humanizadores do Inevitável”, op. cit., p. 267.

*Caramuru, a invenção do Brasil*, de Guell Arraes y Jorge Furtado (2001), en contraposición a las dos películas anteriormente analizadas tiene otros referentes estéticos. Según Guel Arraes se trata de una “comedia romántica narrada en tono de fábula”, que cuenta la historia del mestizaje y del descubrimiento de Brasil utilizando un montaje ágil, lleno de locuacidad, en ritmo de videoclip, pop ligero y humor fácil característico del entretenimiento televisivo. La obra dirigida por Arraes fue creada para ser un “docudrama” (ficción con pequeños collages documentales) y exhibida como una miniserie de la televisión, en homenaje a la efeméride de los 500 años, aunque más tarde sería lanzada en versión reducida en los cines. Fue la primera película gravada en HDTV (High definition televisión). La versión reeditada para el cine se focaliza en el romance entre Caramuru y Paraguaçu el portugués desterrado que se transforma en rey de los Tupinambás, primer rey de Brasil y la princesa indígena.

El guión de Guel Arraes y Jorge Furtado está inspirado en la historia de Diogo Alvares, el después llamado “Caramuru”, dios de los truenos, una de las leyendas románticas de Brasil. Basado en el poema épico escrito por Frei José de Santa Rita Durão en el siglo XVIII, el guión reitera la perspectiva europea de la conquista, donde colonizador y colonizado casi confraternizan y el mestizaje es retratado por una vía conciliadora. No hay conflictos en la “invención de Brasil”, la historia del país es contada utilizando los antiguos mitos de la cordialidad, donde los indígenas son retratados con los estereotipos de la pereza e indolencia<sup>210</sup>. Eso se nota en la composición de Itaparica, jefe de la tribu de los Tupinambás, que siguiendo la tradición de Macunaíma de Mario de Andrade<sup>211</sup> es un personaje que simboliza astucia y la ley del mínimo esfuerzo. No se tiene en cuenta la diferencia cultural y la distinta visión del trabajo, para los indígenas un medio de supervivencia no de acumulación de bienes. La película exacer-

---

<sup>210</sup> El prejuicio del indio perezoso se asienta en una ignorancia deliberada de sus propias formas de trabajo. Después de la pacificación de los indios, su aculturación forzada visaba a la formación de trabajadores brasileños, con su incorporación a la fuerza de trabajo nacional. Muchas sociedades fueron obligadas a alterar completamente sus formas tradicionales de trabajar y de sobrevivir, tuvieron que cambiar a una vida sedentaria, vivir en tierras de extensión inferior a la de las utilizadas antes. SANTILLI, Márcio, *Os brasileiros e os índios*, São Paulo: Senac, 2000, p. 61.

<sup>211</sup> ANDRADE, Mario, *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.



ba “los valores culturales” de la pereza, corrupción, mentira y sexualidad como inherentes de la nación.

Para la construcción simbólica y estética, la opción del director es la fantasía, la alegoría, la obra huye del retrato naturalista, busca el tono burlesco con sketches<sup>212</sup> cómicos que carnavalizan la intervención extranjera resaltando en las escenas la picaresca, el erotismo y lo exótico. Diogo, el Caramuru es el anti héroe, una metáfora picaresca, un artista incomprendido y torpe que tras una serie de confusiones acaba desterrado y naufraga en el “nuevo mundo”.

La apertura del film utiliza una tipografía de manuscritos una alusión a los libros antiguos y el dibujo cartográfico.



Escena de apertura de Caramuru

El comienzo de la película sugiere ya la opción a la fantasía con el uso de medios digitales, la secuencia enseña la imagen de una estrella polar, estrella que es reflejada en los ojos de Diogo que aparece en primerísimo plano. Reduciendo el *zoom* la cámara se aleja hasta que con efectos gráficos vemos el planeta tierra. Siguiendo la historia que nos cuenta el narrador a 7. 000 kilómetros está Paraguaçu, en movimiento inverso al anterior la cámara se acerca hasta un primerísimo plano, luego plano detalle de los ojos de la indígena. Es cuando se hace la presentación de los protagonistas Diogo y Paraguaçu unidos bajo a la misma luna que al final de la escena parece dibujada en un libro que contará la leyenda de los dos.

<sup>212</sup> Scketch: (voz i.) m. cin. y tv. Historieta, escena o pieza breve independiente, por lo común de carácter humorístico o sarcástico, que forma parte de un espectáculo o de una obra de teatro, cine o televisión. Fuente: Word reference



Paraguaçu y Diogo bajo la luna

*“Primero de enero de 1500. Un joven portugués mira la primera noche del Siglo XVI. La estrella polar, guía de los navegantes hace un ángulo de 25° con el horizonte. La constelación de Orión está casi hundiéndose en el océano Atlántico. Él aún no sabe pero los astros le reservaron un destino inusual. En ese momento a siete mil km, del otro lado de Atlántico, en un lugar llamado Pindorama, brilla la constelación del Crucero del Sur que allá se llama Pauí-Pódole. Una joven indígena ve este otro cielo. Ella sabe que las estrellas son las almas de los héroes indígenas que murieron. Lo que ella no sabe es que también va a hacerse una heroína. Y convertirse en estrella, allá en el cielo. Él se llama Diogo, nombre que viene del latín y quiere decir “persona educada”. Ella se llama Paraguaçu, que en tupi significa “mar grande”. Ella es una princesa pero él va a tomarla como una salvaje. Él será desterrado pero va a hacerse rey de Brasil. La historia de los dos juntos va a convertirse en leyenda.”<sup>213</sup>*

Con el lenguaje televisivo, colmado de planos medios, primeros planos y rapidez, la trama se desarrolla contando los desencuentros de Diogo, ingenuo y simpático pintor “gran promesa de la pintura portuguesa” y un trasfondo de engaños, y picardía hasta terminar en su destierro. De camino al exilio naufraga. La escena del naufragio y su encuentro con una tierra paradisiaca es marcada por la banda sonora de Lenine y su canción “*Miragem do porto*” que refuerza el simbolismo del momento del encuentro y la valentía de los navegadores. Comprobamos así que la composición de toda la película está atada a citas musicales destacando su estética pop. Otra escena que vale la pena citar es cuando se da el primer encuentro con los nativos al sonido de la canción de Arnaldo Antunes, “*Volte para o seu lar*” que dice: “*Aqui en esta casa nadie quiere su*

<sup>213</sup> “Primeiro de janeiro de 1500. Um jovem português olha para a primeira noite do século XVI. A estrela polar, guia dos navegantes faz um ângulo de 25° com o horizonte. A constelação de Orion está quase afundando no oceano Atlântico. Ele ainda não sabe mas os astros lhe reservaram um destino incomum. Nesse momento a sete mil km dali, do outro lado do Atlântico, num lugar chamado Pindorama, brilha a constelação do Cruzeiro do Sul que lá se chama Pauí-Pódole. Uma jovem índia vê este outro céu. Ela sabe que as estrelas são as almas dos heróis indígenas que morreram. O que ela não sabe é que também vai se tornar uma heroína. E virar estrela, lá no céu. Ele se chama Diogo, nome que vem do latim e quer dizer “pessoa educada”. Ela se chama Paraguaçu, que eu tupi significa “mar grande”. Ela é uma princesa mas ele vai tomá-la como uma selvagem. Ele será degredado mas vai se tornar rei do Brasil. A história dos dois juntos vai virar lenda.”

*buena educación... en los días que hay comida, comemos comida con las manos... Reímos alto, bebemos hablamos palabrotas. Pero no sonreímos por nada, Pero no sonreímos por nada.*

La dirección de arte de Lia Renha recalca la opción por la fantasía, el tono inventivo, falso, y exagerado huyendo del concepto de fidelidad histórica. Por un lado Pindorama es retratado con una amplia paleta del color, texturas, localizaciones externas que resaltan la idea de paraíso tropical. La directora afirma: “Trabajamos en el sentido de transformar la llegada a Brasil, un paraíso, creando una localización con interferencias con el uso de muchas flores, frutos, vegetación abundante.”<sup>214</sup> Por otro lado Portugal está representado de forma opuesta con castillos, muros de piedra, tonos crises ambientes cerrados y poco iluminados sin la presencia de tonalidades verdes o naturaleza. La concepción de los ambientes sigue el dictamen de la invención resaltando a demás los contrastes y las diferencias entre Brasil y Portugal. La fotografía de Felix Monti remarca esos contrastes en la iluminación resaltando colores y luz en Brasil y buscando luces bajas en los escenarios portugueses.

Se puede destacar otros elementos estéticos poco reales pero creativos: el figurín de Cao Albuquerque que viste a los indígenas con hojas secas, cascara de coco, plumas, escamas de pez y los más distintos materiales cogidos de la naturaleza; y el vocabulario de los nativos compuesto de expresiones populares con varios acentos. Como podemos ver en la secuencia en que Paraguaçu encuentra a Diogo una secuencia cargada de erotismo.



Paraguaçu encuentra Diogo

<sup>214</sup> RENHA, Lia, “Caramuru, a Invenção do Brasil”, En: Press Book, Disponible en: <http://caramuru.globo.com/Caramuru/0,6993,958,00.html>, último acceso en: 12 Mar. 2013.

Queda clara la opción estética del director Guel Arraes, de principio a fin no hay lugar para el extrañamiento en las relaciones entre distintos. Todos los personajes hablan la misma lengua no habiendo trabas para la historia de amor de los protagonistas. Es la formación de Brasil adaptada al gusto de las masas en un discurso más asequible y comercial. Entretenimiento puro. Según Mario Sergio Conti hay en la pantalla “un Brasil de tropicalismo exento de connotación crítica en lo cual la conciliación entre colonizadores y colonizados es celebrada y erigida en paradigma.”<sup>215</sup>

Por fin, podemos concluir que las cintas aquí enumeradas cada una a su modo, desde diferentes miradas, unas más profundas, otras más superficiales, son una pequeña muestra que explica el panorama de la representación del “origen” de la fundación de Brasil en el cine contemporáneo brasileño. Queda evidente la preocupación en mirar hacia el pasado con el objetivo de pensar hoy día, haciendo un ejercicio de construcción de perspectivas, enlaces simbólicos que fortalecen de alguna forma la conciencia colectiva y el sentido de una *brasilidade* que para bien o mal nos hace parte de algo llamado Brasil.

“Hacer enlaces simbólicos, establecer comunidades de sentido entre fenómenos o crear juegos de semejanza y espejo son acciones deliberadas creadoras no sólo de sentido, pero fundamentalmente de mundo. Hacer una película que trata la historia es apuntar hacia un espíritu, es instaurar una conciencia colectiva, que hace cada una de esas obras pieza-llave para una propuesta o propuestas de país, tanto en el sentido de definir y comprender como de proyección futura. Decir que películas históricas – o cualquiera – películas están llenas de significado es un problemas de llanura. Pero debemos recordar que estos, específicamente, nacen de un deseo de construir significado.”<sup>216</sup>

---

<sup>215</sup> CONTI, Mario Sergio, “Filme concilia colonizador e colonizado em ritmo de clipe”, En: Folha de São Paulo, Ilustrada, 09 Nov. 2013, Disponible en: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0911200121.htm>, último acceso en: 12 Mar.2013.

<sup>216</sup> “Fazer ligações simbólicas, estabelecer comunidades de sentido entre fenômenos ou criar jogos de semelhança e espelho são ações deliberadas criadoras não apenas de sentido, mas fundamentalmente de mundo. Fazer um filme que trata de história é apontar para um espírito, é instaurar uma consciência coletiva, que torna cada uma dessas obras peça-chave para uma proposta ou propostas de país, tanto no sentido de definição e compreensão como de projeção futura. Dizer que filmes históricos – ou quaisquer filmes – são repletos de significado é uma planitude. Mas é preciso lembrar que esses, especificamente, nascem de uma vontade de construção de significado.” FAUSTO, Juliana, *Que história contar?*, op.cit., p. 107.

Al deseo de construcción de significados añadimos la contribución del film en la investigación histórica.<sup>217</sup> El cine nos ayuda a comprender un contexto cultural, expone una vía reflexiva sobre la historia, puede ser un instrumento para la construcción de una consciencia histórica crítica. Aunque las imágenes del cine “no dijeran mucho sobre la realidad de los hechos, ellas son testigo de la percepción que tenemos, o que-remos, o podemos darles en un momento preciso y localizado.”<sup>218</sup>

Según Ortiz “es a través de su cultura – variada y extensa que sea – que una so-ciedad expresa y piensa sobre sí.”<sup>219</sup> La relectura histórica por el cine estimula una re-visión crítica del pasado, construye significados formadores de la identidad. Como medio de comunicación produce discursos sobre lo social, transforma, interpreta y revela datos de una supuesta realidad histórica lo que lleva al individuo a una com-prensión de su tiempo. Para Monica Almeida Kornis,

“El film adquirió de hecho el estatuto de fuente preciosa pa-ra la comprensión del comportamiento, de las cosmovisiones, valo-res, identidades e ideologías de una sociedad o de un momento histórico. Los distintos tipos de registro fílmico - ficción, documental, cine informativo y actualidades - vistos como medio de representa-ción de la historia, reflexionan, sin embargo, de forma particular so-bre estos temas. Esto quiere decir que la película puede tornarse un documento para la investigación histórica, en la medida en que arti-cula al contexto histórico y social que lo produjo, un conjunto de elementos intrínsecos a la propia expresión cinematográfica.”<sup>220</sup>

Ejemplos de relecturas de momentos históricos importantes de la historiografía brasileña es lo que observaremos a continuación.

---

<sup>217</sup> Sobre cine e historia ver: FERRO, Marc, *Historia contemporánea y cine*, Madrid: Ariel, 1995; NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (org.), *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*, Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Da UNESP, 2009; CAPELATO, Maria Helena; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Tomé; MORETTIN, Eduardo (orgs.), *História e cinema: Dimensões Históricas do Audiovisual*, São Paulo: Alameda Editorial, 2a ed. 2011; SORLIN, Pierre, *Sociologie du cinema*, Paris: Éditions Aubier Montaigne, 1977; ROSENSTONE, Robert, *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona: Ariel, 1997.

<sup>218</sup> LAGNY, Michèle, *O cinema como fonte de história*, En: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Da UNESP, 2009, p. 102.

<sup>219</sup> ORTIZ, Renato, *Cultura brasileira e identidade nacional*, São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 33.

<sup>220</sup> O filme adquiriu de fato o estatuto de fonte preciosa para a compreensão dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores, das identidades e das ideologias de uma sociedade ou de um momento histórico. Os vários tipos de registro fílmico - ficção, documentário, cinejornal e atualidades - vistos como meio de representação da história, refletem, contudo de forma particular sobre esses temas. Isto significa que o filme pode tornar-se um documento para a pesquisa histórica, na medida em que articula ao contexto histórico e social que o produziu um conjunto de elementos intrínsecos à própria expressão cinematográfica. KORNIS, Monica Almeida, “História e Cinema: um debate metodológico.” En: *Revista Estudos Históricos*, Brasil, 5, jul. 1992, p. 239. Disponible en: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1940/1079>. Último acesso En: 29 Jan. 2013

### 6.3. | Cine e historia en la construcción de la memoria |

Hemos visto anteriormente la mirada de vuelta al pasado, al origen de la nación. Ahora nos centraremos en películas que representan momentos y personajes históricos, el cine aquí captura vestigios de ese pasado tratando de reflexionar y mantener vivo en la memoria pasajes importantes para la historiografía nacional. El cine actúa como “lugar de memoria”<sup>221</sup>. Rosenston nos dice que el cine “produce nuevas vías para ver el pasado. Nuevos caminos para enfrentar los materiales del pasado, para interrógalo a partir de él y para el presente.”<sup>222</sup>

Veremos primeramente “*Lamarca*”, “*¿O que é isso companheiro?*”: dos películas representan un periodo reciente de la historia brasileña, la dictadura militar, el movimiento revolucionario del país y la represión política con énfasis en la memoria. A continuación veremos a *Guerra de Canudos*: película basada en la novela “*Os Sertões*” de Euclides da Cunha, vuelve al *sertão* con un discurso monumental y naturalista dando una dimensión épica al episodio histórico de la Guerra de Canudos.

#### 6.3.1 | Lamarca, ¿O que é isso companheiro? Memoria privada de la guerrilla |

*Lamarca*, *¿O que é isso companheiro?*, recurriendo a distintos caminos, distintos puntos de vista, representan un periodo reciente de la historia brasileña: la dictadura militar, el movimiento revolucionario del país, la represión y los recuerdos todavía reflejados en el presente. Hablan de política con énfasis en la memoria. Son así, pequeños fragmentos particulares que intentan representar el todo, hablar o construir una referencia a un momento histórico todavía por descubrir, ya que el momento

---

<sup>221</sup> Para Pierre Nora: “lugar de memoria es toda unidad significativa, de orden material o ideal, de la cual la voluntad de los hombres o el trabajo del tiempo hizo un elemento simbólico del patrimonio de la memoria de una comunidad cualquiera”. NORA, Apud: ENDERS, Armelle, “Lês lieux de mémoire, dez anos depois”, En: Estudos Históricos, vol. 6, n° 11. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 1993. Disponible en: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/119.pdf>>; Último acceso en: 20 Ene. 2013.

<sup>222</sup> ROSENSTONE, Robert, *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona: Ariel, 1997, p. 175. Apud: NOVA, Cristiane. *Narrativas históricas y cinematográficas*. En: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (org.), *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*, Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Da UNESP, 2009, p. 142.

fue marcado por una dura censura del gobierno militar, teniendo pocas publicaciones, datos, o relatos de este pasado casi oscuro. Las películas aquí retratadas muchas veces son una especulación sobre las motivaciones y el contexto histórico vivido por los personajes.

*Lamarca* de Sergio Resende fue lanzado en 1994, pero su producción tuvo inicio en 1991, en el auge de la crisis cinematográfica, vino de un intento del director de rescatar el debate del hacer cinematográfico representando un personaje muerto trágicamente sin dejar de luchar por sus ideales.

Cuenta la historia del último año de vida del capitán Carlos Lamarca, que deserta del ejército brasileño y se une a la lucha armada, transformándose en líder de un grupo guerrillero la “Vanguardia Popular Revolucionaria”, hasta su dramática persecución y muerte en 1971 en el interior de Bahía. La cinta está hecha a través de un enfoque particular (punto de vista fragmentado) sobre la vida del guerrillero y tiene como fondo el contexto del periodo posterior a 1964, la constitución de la guerrilla urbana y rural brasileña en oposición al gobierno militar.

La película tuvo un trabajo de dos años de investigación histórica, el guión escrito por Sergio Resende y Alfredo Orós fue construido basándose en la biografía “*Lamarca, o capitão da guerrilha*”<sup>223</sup> de Emiliano José y Oldack Miranda, de 1980, relatos sobre el período revolucionario, periódicos como el *Pasquín*, datos biográficos además del diario de Lamarca.

Nada más empezar vemos el tono dramático que se quiere dar a la película con la entrada del letrero “Lamarca” que está compuesto y encuadrado dentro de la bandera nacional sobre fondo negro, representando el mito nacido en un periodo negro de la historia nacional. Se construye a lo largo de la película un mártir nacional como un icono patrio representante de una ideología nacional derrotada por la dictadura. Justificando el discurso fílmico y una descripción de la época vemos el texto de Charles Dickens en la pantalla: “*Era el mejor de los tiempos, era el peor de los tiempos, la edad de la sabiduría, y también de la locura; la época de las creencias y de la incredulidad; la*

---

<sup>223</sup> JOSÉ, Emiliano; MIRANDA, Oldack, *Lamarca, o Capitão da Guerrilha*, São Paulo: Global Editora, 7a ed. 1980.

*era de la luz y de las tinieblas; la primavera de la esperanza y el invierno de la desesperación. Todo lo poseíamos, pero no teníamos nada; caminábamos en derechura al cielo y nos extraviábamos por el camino opuesto. En una palabra, aquella época era tan parecida a la actual, que nuestras más notables autoridades insisten en que, tanto en lo que se refiere al bien como al mal, sólo es aceptable la comparación en grado superlativo: dioses y demonios.”* La película sería un signo de resistencia en tiempos difíciles.



Simbología en la composición del letrero de apertura.

La narrativa de estilo clásico, puede ser dividida en cuatro partes que representan la evolución de los últimos momentos de Lamarca: primeramente tenemos una presentación casi didáctica de los personajes, del contexto histórico, con el secuestro del embajador suizo, la acción militar y de la guerrilla; en un segundo momento se destaca el cerco cada vez más fuerte contra la VPR, las dificultades, persecución y la respuesta militar con muerte y tortura en la guerrilla urbana; en la tercera parte vemos el intento de implantación de la guerrilla en el *sertão* y por último la represión y muerte de Lamarca. Entre medio vemos pequeños flash-backs que recalcan el perfil ideológico del personaje y justifican sus acciones en la película.

Destacamos la construcción de los personajes de Lamarca y Lara Walberg (Clara en la película). Lamarca es contradictorio tiene un discurso libertario pero actúa muchas veces con autoritarismo manipulando a sus compañeros guerrilleros según su voluntad. Se presenta un personaje humanizado, donde sus preocupaciones y dramas parecen mucho más románticos y de carácter personal que volcadas en la acción política. Clara (la guerrillera Lara Walberg), su amante, es sensible y parece más preocupada con la realización de su amor.

La dirección de arte recalca la creación de la atmosfera vivida en el periodo de la dictadura buscando componer el ambiente con una utilería que busca dar credibilidad y verosimilitud en la representación de la época con el uso de periódicos, revistas,



posters (como el de Che Guevara en el escondite de la guerrilla), publicidad exterior (*outdoors*) con propaganda institucional de los años más duros del gobierno militar “Brasil: ama-lo o deja-lo.”



Verosimilitud en la representación de época: Periodicos, carteles y revistas

El tono de toda la película es dramático, pedagógico repleto de frases hechas que resaltan el discurso político de izquierda. Como vemos en la secuencia en que los personajes van de camino a la región noreste para instaurar la revolución rural. Lamarca conduce por la carretera y al ver un camión con trabajadores rurales comenta: *País de esclavos. Aquí todavía no ha llegado el milagro brasileño*. Clara inmediatamente contesta: *¡El único milagro posible es hacer la revolución!* En contraposición a las palabras dichas por la guerrillera vemos la imagen de Lamarca con una mirada indignada. Enseguida el plano oscurece con la carretera cubierta de humo y fuego representando metafóricamente un camino oscuro, el callejón sin salida, el estado terminal del movimiento revolucionario que pronto sucumbirá.



En el camino para instaurar la revolución rural

En la construcción estética de la película se resalta en todo momento un sentimiento de derrota o de un final que se acerca. En las escenas de la guerrilla urbana, la atmósfera es agobiante con encuadres cerrados y poca profundidad de campo. La fotografía de Antonio Luiz Mendes, remarca ambientes con oscuridad y escondites con iluminación precaria creando el clima apropiado para la sensación de persecución incesante. En las escenas de la guerrilla rural predominan localizaciones exteriores con la seca vegetación local y el sol abrasador. En los atardeceres vemos momentos reflexivos y nostálgicos (flash-backs); por las noches para simular la luz de la luna utiliza tonos azules.

*Lamarca* tuvo gran repercusión en los medios de comunicación<sup>224</sup> creando polémica y una disputa por la memoria oficial del periodo. De un lado militares que querían censurar la exhibición de la cinta, porque creían que ella mitificaba a un “desertor y asesino”, y por otro periodistas como Marcelo Rubens Paiva, que en la noticia “*Polícia Militar conta a história pela metade*,”<sup>225</sup> criticaba la producción de los policías militares, que en clara respuesta a la obra de Resende, hicieron la película *Historia de un herói*, glorificando el teniente que fuera asesinado por el grupo guerrillero de Carlos Lamarca.

En el periódico *O Estado de São Paulo*<sup>226</sup>, en entrevista al periodista Luis Zanin Oricchio el general Nilton Cerqueira otra vez enciende la polémica al defender el discurso nacionalista y afirmar que la cinta es un crimen en contra de la nación que pone como un héroe un hombre de carácter dudoso.

La cinta ha provocado todo el tipo de discusiones sobre su fidelidad histórica, y críticas por el tono privado sobre el tema. En *Lamarca* el director Sergio Resende hace su interpretación en la que privilegia la vida personal y el carácter humano de Lamarca al discurso político dejando de lado un análisis profundo del momento histórico. El discurso del director enseña el personaje en su intimidad, sus ideales, las relaciones con la familia, además de su relación amorosa con la también guerrillera Iara Walberg (en la película, bajo el apodo de Clara). Así como en un romance biográfico, la película

---

<sup>224</sup> BUCCI, Eugênio. “Lamarca tira cinema nacional do exílio”, En: Caderno 2, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 mai. 1994; REIS, Paulo, “Guerrilheiro relata época”, En: Caderno B, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 08 May. 1994.

<sup>225</sup> PAIVA, Marcelo Rubens Paiva, “Polícia Militar conta a história pela metade.” En: Ilustrada, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 jun. 1994.

<sup>226</sup> ORICCHIO, Luiz Zanin, “Lula vê e diz gostar de Lamarca”, En: Caderno 2, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo: 04 May. 1994.

representa la persecución del guerrillero hasta el final donde se ve el personaje recorriendo un camino sin salida, enseñando la lucha del movimiento revolucionario de forma desestructurada sin posibilidad de vencer el duelo frente al gigante aparato del gobierno militar.

Según el crítico Ismail Xavier,

El retroceso al pasado, ajustes de cuenta personal y/o evocación de la dictadura y de la lucha armada, puede traer, protagonistas portadores de un valor positivo, cuando su historia se narra como tributo a una travesía ejemplar. (...) Y se puede encontrar el elogio al héroe que estuvo en el centro del combate, como en *Lamarca*, en que el interés es reavivar la memoria colectiva del militante célebre, acentuando la dimensión de la lucha y de los dramas vividos a partir del momento en que su experiencia fue de cerco radical, huida, soledad y muerte.<sup>227</sup>

La secuencia final expone la agonía de los últimos días de Lamarca, en el último intento heroico de seguir buscando la revolución bajo un agotamiento y sufrimiento total. La secuencia está compuesta con imágenes metafóricas que presentan la llegada de la muerte, del sacrificio, como el plano detalle de los espinos o la vaca muerta en el camino. Ya sin fuerzas Lamarca coge una insolación, divaga, habla de su padre y en un flash-back vemos al guerrillero hablando de la miseria que vio en el Canal de Suez y la decisión de “cambiar de lado”. Enseguida vemos al guerrillero en plano medio al límite de sus fuerzas bajo un sol abrasador, cargado por su compañero de lucha Zequinha.



Imágenes metafóricas que presentan la llegada de la muerte

<sup>227</sup> O recuo ao passado, ajustes de conta pessoal e ou/ evocação da ditadura e de luta armada, pode trazer, protagonistas portadores de um valor positivo, quando sua história se narra como tributo a uma travessia ejemplar. (...) E pode-se encontrar o elogio ao herói que esteve no centro do combate, como em *Lamarca*, em que o interesse é reavivar a memória coletiva do militante célebre, acentuando a dimensão da luta e dos dramas vividos a partir do momento em sua experiência foi de cerco radical, fuga, solidão e morte. XAVIER, Ismail; MENDES, Adilson (org.), *O cinema Brasileiro dos anos 90*, op. cit., pp.166, 167.

En el camino dejan caer el libro “Guerra y paz” de Tolstoi. Poco tiempo después el mayor que persigue a Lamarca, encuentra el libro y dice: *Ahora él nos regala ese libro... ¡Cosa de comunista!* comenta con un compañero; *¿Te das cuenta que la vanidad humana no tiene límite? Ahora piensa que es Dios, un inmortal...*, el compañero contesta: *está más para Jesús Cristo plegando en el desierto, casualidad... él tiene 33 años la edad de Cristo cuando fue muerto.* Esas palabras son luego ilustradas en las escenas finales en que Lamarca es asesinado en una posición que nos hace acordar de Cristo en la cruz terminando la película con un primer plano, que va perdiendo el color revelando la intención clara de la sacralización del mártir.



Escenas finales, sacralización del mártir.

Al elegir hablar sobre el último año de vida del guerrillero, Resende hace una epopeya del trágico fin de un icono, enseñando el duro golpe sufrido por la izquierda armada brasileña. Sin embargo no profundiza en el tema, señalando como afirmó Oricchio “la historia de un hombre deciente y valiente (...) obligado a transformar el combate político en lucha personal por la supervivencia física. Pero que en ello enseña grandiosidad”<sup>228</sup>. El debate de ese momento histórico queda reducido a los desafíos personales de Lamarca.

*¿O que isso companheiro?* de Bruno Barreto, 1997, construye una versión eufemista de la época de la dictadura, una lectura de tono conciliador sobre la novela

<sup>228</sup> ORICCHIO, Luiz Zanin, *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*, op. cit., p. 111.

homónima de Fernando Gabeira (1979)<sup>229</sup>, resultando una visión conservadora de la historia.

El guión de Leopoldo Serran se centra en el secuestro del embajador estadounidense Charles Elbrinck en septiembre de 1969 por el grupo guerrillero MR-8, pero parece indeciso si representar el evento de forma documental o ficticia. La trama está focalizada en el secuestro del embajador y la acción emprendida por los grupos revolucionarios que tenía como objetivo la liberación de 15 presos políticos. Los críticos lo evaluaron como una ficción con base en hechos reales. Éste ha sido el punto que ha generado muchas discusiones sobre la lectura de sus productores. Romancear un momento delicado, en que algunas personas involucradas siguen vivas, en tono ficticio y superficial, supuso problemas al tocar en heridas todavía abiertas en la memoria de la dictadura. Así con mucha polémica en su lanzamiento, la cinta fue analizada por periodistas, historiadores y por participantes reales de la historia que se sintieron defraudados por la interpretación ficcional, llenando de *clichés* el hecho histórico.

Los debates han sido muchos y duros<sup>230</sup>, con críticas a las formas que el director ha empleado para representar a los protagonistas del secuestro, representando los revolucionarios de forma casi caricaturesca, como jóvenes rebeldes, ingenuos, aventureros, que no tenían mucha idea de lo que estaban haciendo quitando la importancia política del movimiento estudiantil de la época. En oposición representa a los militares y a los torturadores de forma humanizada con resquicios de conciencia, funcionarios correctos en defensa del orden nacional.

Además el director, crea en el personaje del embajador americano una figura que colocada en el centro de la narrativa funciona como un mediador sabio, sensato, honrado, que por encima del bien o del mal describe a los secuestradores desde su punto de vista.

Su trama se muestra comprometida con intereses que no dejan gran espacio a la complejidad histórica de aquel momento, en particular, el ambiente y las experiencias relacionadas a la mili-

---

<sup>229</sup> GABEIRA, Fernando, *O que é isso, companheiro?*, Rio de Janeiro, Codecri, 1979.

<sup>230</sup> Ver REIS FILHO, Daniel, et al., *Versões e ficções: O seqüestro da história*, São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1997; RIDENTI, Marcelo, "A complexidade da história recente do país", En: REIS FILHO, op. cit.; XAVIER, Ismail, "Olhar 'neutro' e banalização: O que é isso companheiro?", En: *Praga, estudos marxistas*. São Paulo, HUCITEC, n. 3, 1997.

tancia armada. (...) Así, la vinculación de la película con intereses de mercado es explícita, sobre todo, cuando verificamos las maneras por las cuales los personajes son definidos, mostrados y juzgados. Ejemplar a este respecto es la tendencia en poner en el centro de la narrativa la figura del embajador americano, y, con él, ciertos valores relacionados a ideales de libertad, justicia y humanismo.<sup>231</sup>

Destacamos la escena que reitera el posicionamiento de representación de los personajes. A media luz vemos el embajador comiendo un plato de comida a la vez que observa a uno de los secuestradores. En off escuchamos la voz del embajador como si estuviera leyendo la carta que escribió a su esposa con una pequeña descripción de los guerrilleros. Escuchamos: *“Querida Elvira, hoy he sentido los dedos que han curado mis heridas con capuchas me recuerdan a Ku Klux Klan. No puedo ver sus caras, pero veo que siempre sostienen armas en sus manos. Uno de ellos tiene la piel como de un bebe estoy seguro que es un niño jugando un juego peligroso. Yo nunca escucho su voz pero tengo que admitir que uno de ellos, un fanático, es el que más miedo me dan, sus manos duras van bien con su arma... yo creo que corresponde a la voz de una persona amenazada por la tortura, una voz llena de odio y resentimiento, fruto de la guerra fría cuya determinación sobrepasa la ignorancia...; Enseguida, vemos por un hueco la imagen del Cristo redentor en la cima de la montaña con el cielo azul, vemos al embajador que mira por la ventana y en un ambiente más tranquilo se cambia la camisa mientras describe Renné, una de las guerrilleras, a quien está agradecido por curar sus heridas y limpiar su ropa. Se pregunta qué triste destino lleva a manos tan delicadas a cargar un arma tan fría. Sigue su discurso describiendo a cada uno de ellos en su turno de vigilancia como si trazara el perfil psicológico de cada personaje según su percepción.*

---

<sup>231</sup> Sua trama mostra-se comprometida com interesses que não deixam grande espaço à complexidade histórica daquele momento, em particular, o ambiente e as experiências relacionadas à militância armada. (...) Assim, a vinculação do filme com interesses de mercado é explicitada, principalmente, quando verificamos as maneiras pelas quais os personagens são definidos, mostrados e julgados. Exemplar a este respeito é a tendência em colocar no centro da narrativa a figura do embaixador americano, e, com ele, certos valores relacionados a ideais de liberdade, justiça e humanismo. SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de, “História e cinema: O que é isso?” En: Rev. hist. São Paulo, n. 141, 1999. Disponível em: [http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034-83091999000200010&lng=pt&nrm=iso](http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-83091999000200010&lng=pt&nrm=iso); Último Acesso em: 12 Jun. 2010.





Charles Elbrink describe los secuestradores

Es evidente que la representación concebida en la película generó una fuerte oposición<sup>232</sup>, fue vista como irresponsable, poco atenta a los hechos históricos, más preocupada con la construcción de un guión agradable, ameno, bonachón, reconstruyendo el momento estéticamente para un público internacional al buen estilo americano. Habla de la historia desde fuera, como el “otro” que al no estar involucrado, se permite “licencias poéticas” en la representación, conllevando a la despolitización, la pérdida de sentido de las acciones guerrilleras en los años 60, la absolución de la dictadura y la cristalización de la memoria.

Según Oricchio,

Filmado en el primero gobierno Fernando Henrique Cardoso, cuando todavía se creía en la solución mágica de las reformas liberales, realizado por un director radicado en Estados Unidos y, que se sepa, de todo ajeno al caldo radical de los años 60, *Companheiro* consigue la proeza de esterilizar una situación política en su esencia. Un espectador que se informase sólo por la película difícilmente sabría los motivos que llevaron aquellos jóvenes a arriesgar la piel en acciones armadas contra un enemigo

<sup>232</sup> En declaraciones, Daniel Aarão Reis: “Creo que esa película se inserta en una tendencia que es destacable en Brasil de hoy, de recuperación de los años 60 bajo un prisma conciliador”, Para Izaías Almada, “La película es más que eso: Es una visión hipócrita de nuestros años 60” desde que “la hipocresía viene se constituyendo en marca y atributo cultural de la sociedad brasileña tras la dictadura militar”. Renato Tapajós prefiere indagar: “¿cuáles son las responsabilidades que una película dicha de ficción tiene al recrear una época real y personajes reales?” Y Franklin Martins declara: “Todo sumado, como cine, no es ni una obra prima ni una porquería. Es una película mediana”. REIS FILHO, Daniel, et al. *Versões e ficções: O sequestro da história*. São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 1997. Apud: PELLEGRINI, Tânia; SIMIS, Anita. *O audiovisual brasileiro dos anos 90: questão estética ou econômica?* Disponible en <http://lasa.international.pitt.edu/LASA98/Simis-Pellegrini.pdf> , último acceso en 28 jun. 2010.

infinitamente más poderoso y organizado. Falta contexto, falta lenguaje adecuado. Falta en fin, la política.<sup>233</sup>

Además de la problemática en el contenido despolitizado, notamos, en los aspectos formales, que la composición estética y las elecciones del director tienen como eje la construcción de una película clásica (al estilo Hollywood), un thriller que da prioridad a la aventura y acción que a una representación fiel de la historia. Los encuadres buscan esa atmósfera de tensión, con planos que en algunos momentos son dramáticos que salen del conjunto para poco a poco fijarse en detalles. Hay un predominio de planos medios y de corta duración.

Vemos que las primeras escenas están compuestas de imágenes en blanco y negro, con un tono documental y descriptivo que narran superficialmente el contexto en que transcurre la historia. Al sonido de *Garota de Ipanema*, algunas imágenes típicas de Rio de Janeiro (playa, fútbol, carnaval), subtítulos que conducen una interpretación y la utilización de fotos de archivo mezcladas con otras producidas para la película buscan crear una atmosfera de veracidad realista que sitúe al espectador a finales de los años sesenta.

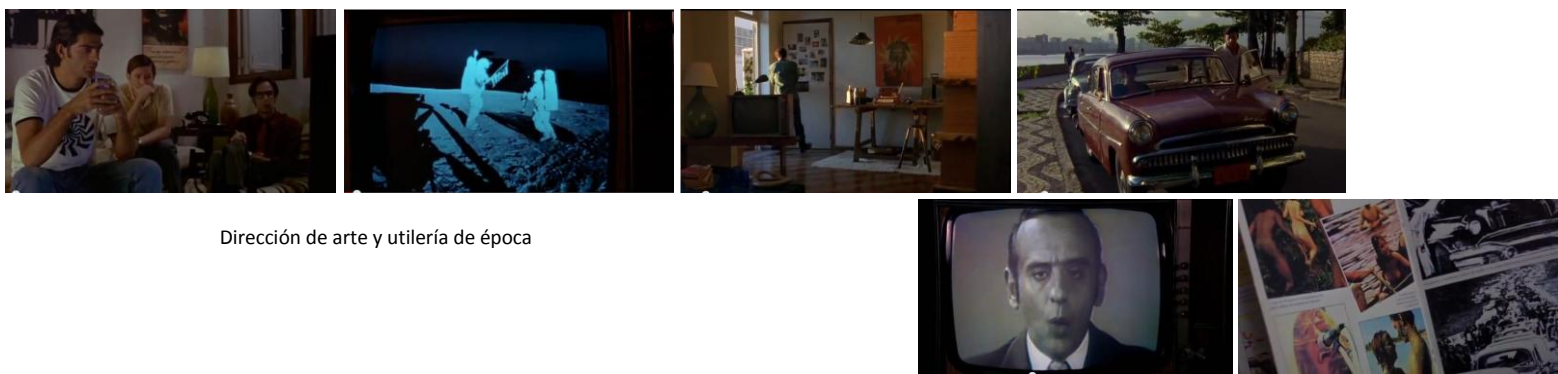


Tono documental

<sup>233</sup> Filmado no primeiro governo Fernando Henrique Cardoso, quando ainda se acreditava na solução mágica das reformas liberais, realizado por um diretor radicado nos Estados Unidos e, ao que se saiba, de todo alheio ao caldo radical dos anos 60, Companheiro consegue a proeza de esterilizar uma situação política em sua essência. Um espectador que se informasse apenas pelo filme dificilmente saberia os motivos que levaram aqueles jovens a arriscar a pele em ações armadas contra um inimigo infinitamente mais poderoso e organizado. Falta contexto, falta linguagem adequada. Falta enfim, a política. ORICCHIO, Luiz Zanin, *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*, op. cit., p. 114.



El atractivo de la cinta quizá sea la calidad técnica de la producción que se ve en el esmero visual en la recreación de época. La dirección de arte de Marcos Flaksan se ocupa de buscar localizaciones que todavía remarcen la arquitectura de los años 60 así como la ambientación de las casas con utilería adecuada. Vemos televisiones antiguas, teléfonos, máquina de escribir, carteles (Che Guevara, Glauber Rocha), revistas, coches así como el vestuario utilizado en los años rebeldes. Hay una fuerte presencia de la circulación de informaciones de radio y televisión de la época con noticias, como del hombre en la luna, de la guerra del Vietnam o músicas que tuvieron éxito nacional en esas fechas.



Dirección de arte y utilería de época

La fotografía de Felix Monti utiliza una iluminación realista dotada de cargas dramáticas en los juegos de luz y sombra en los interiores aprovechando la luz que entra por las ventanas, persianas o focalizando la luz en la oscuridad resaltando momentos de tensión o de dolor en actos de tortura dando gran carga de significados a algunos fotogramas: revelando la esperanza de unos de los guerrilleros al entrar en la lucha armada, cubriendo de tensión el primer entrenamiento, destacando la oscuridad de la tortura, o poniendo el embajador Elbrick siempre bajo una especie de luz redentora que revela su personalidad apaciguadora y sensata. Notamos que toda la composición visual corrobora la perspectiva que quiere transmitir Bruno Barreto en la película, un material de exportación del cine brasileño. Un cine con calidad formal, bien comportado y conciliador.



Fotografía dotada de fuerza dramática

Con una mayor profundización en la construcción de los personajes dentro del contexto de lo que representó la lucha armada para una generación, sus consecuencias y contexto histórico mundial, quizá *O que é isso meu companheiro*, no hubiera pecado por su omisión a favor de un entretenimiento vaciado de sentido.

De este modo vemos que el intento de analizar el periodo de la dictadura militar estuvo marcado por el vaciamiento de contenido, con una visión histórica de clase, transformándose en un *thriller* interesante para el mercado internacional. Vale recordar que la cinta concurrió al Oscar de mejor película extranjera en 1998.<sup>234</sup>

El tema de la reparación moral sobre los daños causados por la opresión en Brasil, todavía está pendiente, bajo un silencio histórico difícil de romper, cabe preguntarse el por qué de no hacer una elección por la recuperación de la memoria del periodo vivido por el régimen militar para reflexionar y aprender de ese pasado opresor. Casi todos los intentos cinematográficos son retratados como dramas individuales que revelan los traumas generados por la dictadura, pero son de hecho visiones (de clase), mediaciones, fragmentos, puntos de vista personales de este momento.

Además de las películas analizadas podemos citar innumerables películas que tienen ese referente en mayor o menor grado. Como lo que en los años 80 Xavier ha nombrado “naturalismo de apertura”<sup>235</sup> representado por el típico policial político de

<sup>234</sup> Considerando el abordaje de los episodios célebres de combate al régimen militar, *O que é isso meu companheiro?* Repone, sin embargo, la figura del militante en un perfil afinado al que vemos en la televisión, con la composición de un panel variado de personajes muy marcados por el estereotipo del joven rebelde, hacia los más simpáticos (el intelectual lúcido o los jóvenes idealistas) a los más dogmáticos (lo militante encallecido y rencoroso, deshonesto). Evocando el episodio del secuestro de embajador americano, Bruno Barreto adaptó el libro de Gabeira y nos dio su versión tipo thriller de aquella experiencia, incluyendo en su imagen de la militancia la figura del resentimiento. XAVIER, Ismail; MENDES, Adilson (org.), *O cinema Brasileiro dos anos 90*, op. cit., p, 167.

<sup>235</sup> El Naturalismo aparece, entonces, como estrategia seductora del espectáculo y como marca de la autenticidad, de osadía (...) aunque reivindique la verdad, ese naturalismo es muy limitado en el análisis de los problemas, dada su estrategia de abordaje

entretenimiento con cintas como: *Para Frente Brasil* (1982), Roberto Faria; *A próxima Vitima* (1983), João Batista de Andrade; *O Bom Burguês* (1983), Oswaldo Caldeira; *Nunca fomos tão felizes* (1983), Murillo Salles; o en el cine actual: *Ação entre amigos* (1998), Beto Brant; *Dois córregos* (1999), Carlos Reichenbach; *Quase dois irmãos* (2005), Lucia Murat; *Cabra Cega* (2005), Toni Venturi; *Hércules 56* (2006), Silvio Da-Rin; *Zuzu Angel* (2006), Sergio Rezende; *O dia em que meus pais saíram de férias* (2006), Cao Hamburger; *Batismo de Sangue* (2007) Helvécio Ratton;

Sin embargo, aunque sean visiones fragmentadas las películas tienen el mérito de volver la mirada a este período, quizá sea el primer paso para combatir los prejuicios y el olvido complaciente.

---

apoyada en las formulas tradicionales: la estructura dramática, la composición de héroes y villanos, el imperativo de la acción, todo trabaja para que se ponga en cena una colección de hechos articulados de modo simplificado, resultando una verdad de apariencia reducida. XAVIER, Ismail, *O cinema Brasileiro moderno*, op. cit., p. 103.

### 6.3.2 | Guerra de Canudos: museu exótico<sup>236</sup> del “sertão” |

A finales del siglo XIX, la situación del noreste brasileño era de total precariedad, miseria, hambre y el desamparo político marcaban la realidad local. En esa situación tras el intento de formar una comunidad, unida por la fe, el *sertanejo*<sup>237</sup>, buscó en la figura de Antonio *Conselheiro*<sup>238</sup> (el consejero) y en el “Eldorado” de Belo Monte de Canudos la realización mesiánica<sup>239</sup> de una sociedad igualitaria. Con este panorama *Conselheiro* fundó el imperio de Belo Monte de Canudos que llegó a tener 25 mil personas, formando un microcosmos político y económico, lo que desagradó a la iglesia, y a las fuerzas políticas locales que perdieron “territorio” ante las investiduras sociales y la utopía de Belo Monte. Además de ello, *Conselheiro* se puso en contra de la “moderna república” en la medida que separaba la religión del estado e instituía el matrimonio civil. Sumado a eso el cobro de nuevos y altos impuestos para la manutención de la nueva republica causaron un disgusto general. Hundidos en la miseria, y en total desamparo ante las leyes locales, sus seguidores tampoco veían razón para legitimar el nuevo orden. Todo ello hizo que se instaurara el conflicto, resultante de la negación de *Conselheiro* y sus seguidores en aceptar la recién formada república en la defensa casi ciega al sueño de seguir el proyecto de la villa. Así empieza la Guerra de Canudos<sup>240</sup>

---

<sup>236</sup> Aludindo a Ivana Bentes, João Luiz Vieira en su ensayo: *¿O Cinema Brasileiro tem memoria?* Nos dice “transformaron el sertão en un jardín o museo exótico, a ser rescatado por el grande espectáculo”

<sup>237</sup> Pueblerino que habita en las tierras agrestes del interior del país.

<sup>238</sup> Antônio Vicente Mendes Maciel, el “Buen Jesús Consejero”, nacido la ciudad de Quixeramobim, Ceará, la 13 de marzo de 1830. En 1874, tras peregrinación por varios estados, entre los cuales Pernambuco y Sergipe, llega a Bahía, donde da secuencia a sus predicaciones religiosas y organización de agrupamientos sacros con que construía iglesias, carreteras, casas de caridad y cementerios por la región. Se entrega a la cárcel en 1876 pero no queda detenido, deambulando con sus seguidores hasta que viene a fijarse en el decadente caserío Canudos, a los márgenes de río Vaza-Barris, en 1893. En cuatro años conseguirá el prodigio de erigir el según ayuntamiento urbano de Bahía, la llamada granja de Belo Monte de Canudos, donde perecerá, con sus 25.000 seguidores, en 1897, siendo la granja completamente destruida. Fue el comandante-supremo de las fuerzas “jagunças” (milicianos del noreste brasileño), con que derrotó tres volantes policiales y tres expediciones militares, a partir del año que precedió al de su fijación en Canudos. Resiste por cerca de tres meses y medio a la Cuarta expedición, llegando cerca de derrotarla en el comienzo de la campaña. La 22 de septiembre, viene a morir de enfermedad. La guerra acabaría la 5 de octubre. Por sus manos, Canudos se hizo simpática a la monarquía recién-derrumbada en el país y realizó el ideal económico de la colectivización de los medios de producción. Cuestiones como la organización interna de la granja, bien como, su abastecimiento, se conservan empañados hasta el presente. Disponible en <http://www.fundaj.gov.br/docs/canud/conselhe.htm>, último acceso en 28 Jun. 2010.

<sup>239</sup> Para saber más sobre el mesianismo en el noreste de Brasil ver: VALENTE, Waldemar, *Misticismo e região: Aspectos do sebastianismo nordestino*, Recife: Instituto Joaquim Nabuco, 1963; PAVÃO, Suzana Rodrigues, *A força do mito que percorre terras e tempos*, Disponible en: <http://lter.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7120.pdf>, último acceso en 22 Feb. 2013.

<sup>240</sup> CUNHA, Euclides, *Os Sertões - Campanha de Canudos*, Rio de Janeiro: Laemmert, 1a ed., 1902; MACEDO SOARES, Henrique Duque-Estrada de, *A Guerra de Canudos*, Rio de Janeiro: Typ. Altiva, 1902; CUNNINGHAME GRAHAM, R. B, *A Brazilian Mystic*, Dial Press, 1919; MARCHAL, Lucien, *Le Mage du Sertão*, Paris, 1952; LLOSA, Mario Vargas, *La guerra del fin del mundo*, Barcelona: Seix Barral, 1981; BENÍCIO, Manoel, *O Rei dos Jagunços*, Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas. 2a. ed., 1997.

uno de los episodios históricos más estudiados, a la vez que trágicos y polémicos de la historiografía de Brasil. “Canudos es sinónimo de la lucha, la resistencia, la mudanza y la esperanza. Es la historia del país contada por gente sencilla, cuya fuerza parece venir de la agrura de la tierra, de la belleza ruda del *sertão*”<sup>241</sup>.

En 1997, en la efeméride de los 100 años de la destrucción del *Belo Monte*, el director Sergio Rezende lanza *Guerra de Canudos*. La cinta, un épico de 2h40min de duración presenta ese contexto basado en una larga investigación histórica que costó al director casi cuatro años de trabajo. Para ello, leyó investigaciones sobre el tema, relatos, entabló diálogos con historiadores, cotejó noticias en periódicos. Sin embargo su principal fuente e inspiración ha sido el libro *Os Sertões*<sup>242</sup>, de Euclides da Cunha<sup>243</sup>, un referente de la literatura Brasileña que cuenta la saga y la tragedia de la Guerra de Canudos. Rezende reconstruye la memoria *euclidiana* de Canudos. Eso queda claro desde la estructura de la cinta, que como en el libro de Euclides está compuesta de tres partes: La tierra, (*sertão*), el hombre (*sertanejo*) y la lucha (la guerra de Canudos).

En la primera parte, la tierra, como Euclides, el director sitúa geográficamente el *sertão*, ya en la primera secuencia con un plano general presenta la tierra con su luz cruda del medio día, con encuadres simétricos, planos frontales, la cámara estática y el uso del color de matices monocromáticos del lugar, donde según Euclides: “el color de los hombres es el color de la tierra, el color de la tierra es el color de sus ropas y de sus casas”.



Presentación de la tierra, del *sertão*, primeras escenas

<sup>241</sup> BENTES, Ivana. *A guerra ainda é a mesma*. In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 14 de septiembre, 1997, p.5.

<sup>242</sup> CUNHA, Euclides. *Os Sertões - Campanha de Canudos*. 1ª edição: Rio de Janeiro, Laemmert, 1902.

<sup>243</sup> Escritor, ensayista y periodista brasileño, fue corresponsal de guerra por el periodico Estado de São Paulo donde registró y fue testigo de la guerra de Canudos. Su visión del conflicto está retratado en su libro *Os Sertões*. Ver: <http://www.euclidesdacunha.org.br/>

En la segunda parte, llamada “el hombre”, sitúa el *sertanejo* en su hábitat, sus motivaciones, su forma de vida. Ahí nos fijamos en la caracterización de los personajes como la de Antônio *Conselheiro* en la que el director es fiel a las descripciones del escritor “Un anacoreta sombrío,



Antônio Conselheiro

cabellos crecidos hasta los hombros, barba inculta, cara esquelética, mirada fulgurante, monstruoso dentro de un habito azul de denim americano; arrimado al clásico bastón en que se apoya el paso tardo de los peregrinos”.

Es también cuando el director presenta la llegada del ejército republicano, el principio de la desestructuración del Belo Monte, utilizando movimientos más libres y la exploración de los colores fuertes del uniforme de los soldados que destacaban del ambiente agreste, señalando un elemento raro, fuera de sitio que invade un territorio que no les pertenece.



Ejército republicano

La tercera parte es el auge del conflicto instaurado, para Rezende “la lucha” está representada por el caos, la caída de la torre de la iglesia del Buen Jesús, icono de la resistencia en la granja. Compone así las escenas con mucho movimiento, con la cámara en mano, dando tono dramático a la resistencia heroica de los últimos pueblerinos.





Tercera parte: la lucha

La fidelidad del director se muestra también en algunas escenas y diálogos compuestos de forma casi ilustrativa a los escritos de Euclides, como en las secuencias finales en que cuenta la resistencia heroica de tres o cuatro *sertanejos* masacrados por un ejército de 6 mil soldados republicanos<sup>244</sup>, el caos de las mujeres que se tiraban a la hoguera de sus casas con sus hijos, resignadas con el fin o la rendición del *beatito*, personaje auxiliar de *Conselheiro*.



Mujeres se tiran al fuego resignadas con su final.

Creada como una obra monumental y naturalista, la película busca dar una dimensión épica al conflicto, por medio de una fidelidad histórica representada en la

<sup>244</sup> “Y el último día de su resistencia inconcebible, como bien pocas idénticas en la historia, sus últimos defensores, tres o cuatro anónimos, tres o cuatro delgados titanes hambrientos y andrajosos, irían a quemar los últimos cartuchos arriba de 6 mil hombres!” (...) Canudos no se rindió. Ejemplo único en toda la historia, resistió hasta al agotamiento completo. Expugnado palmo a palmo, en la precisión integral del término, cayó el día 5, al atardecer, cuando cayeron sus últimos defensores, que todos murieron. Eran cuatro sólo: un viejo, dos hombres hechos y un niño, en el frente de los cuales rugían rabiosamente 5 mil soldados. Disponible en la versión digitalizada del libro: [http://virtualbooks.terra.com.br/freebook/port/os\\_sertoes.htm](http://virtualbooks.terra.com.br/freebook/port/os_sertoes.htm); último acceso en 22 Feb. 2013.

dirección de arte de Cláudio Amaral Peixoto, en el cuidado con los escenarios la reconstrucción de la villa de Canudos, con 700 casas de adobe y dos iglesias, además de la maestría del figurín envejecido y la elaboración fiel de los diálogos. Pero según Ismail Xavier todo resulta en el hecho de que *Guerra de Canudos* es “el monumento que sustituye el documento”<sup>245</sup>.

Así, la preocupación del director en construir un épico histórico, con alcance de mercado, bajo una lectura “oficial”, fue punto de mira de críticas por parte de historiadores<sup>246</sup> e intelectuales. Según nuevos estudios ya no es aceptable la versión euclidiana sobre la guerra, que hoy día está valorada como demasiado determinista tomando el movimiento como síntoma de carácter mesiánico, donde una multitud ignorante y fanática guiada por un beato monárquico e ignorante querían construir el paraíso en la tierra.

Jacqueline Hermann recuerda que hay dos corrientes para la “explicación” de Canudos: La “euclidiana”, basada en el clásico que pretendió desnudar la región brasileña por la parte civilizada del país, y que predominó hasta los años 50, y la “progressista”, que hizo de Canudos un baluarte de la lucha por la tierra y confirió a los agrestes del *Conselheiro* una consciencia razonable del sentido y de la grandeza de sus proyectos.<sup>247</sup>

La película intenta levantar algunas de esas cuestiones, cuando enseña *Conselheiro* desde otra perspectiva, alejándose de la representación del beato como un ignorante, o cuando representa en el papel de Penha (la madre de la protagonista) la lucha por un ideal no religioso, sino social. Pero falla porque tiene su enfoque en dramas personales, dejando poco espacio para una interpretación sobre el colectivo. Es una cinta que no habla desde la perspectiva del *sertanejo*, perdiéndose así, en el monumento.

---

<sup>245</sup> XAVIER, Ismail, “*Microcosmo em celuloide*”, En: Folha de São Paulo, Mais!, São Paulo, 01 dez. 2002.

<sup>246</sup> HAAG, Carlos, “Historiadores debatem ‘Guerra de canudos’”, de Sergio Rezende”, En: O estado de São Paulo/ Net Estado <http://txt.estado.com.br/edicao/especial-canudos/can055.html>; VENTURA, Roberto, “A revisão de Canudos”, En: Folha de São Paulo (Caderno Mais!). São Paulo, 21 set. 1997, p. 4.

<sup>247</sup> Jacqueline Hermann lembra que há duas correntes para a “explicação” de Canudos: a “euclidiana”, baseada no clássico que pretendeu desnudar o sertão brasileiro para a parte civilizada do país, e que predominou até os anos 50, e a “progressista”, que fez de Canudos um baluarte da luta pela terra e conferiu aos sertanejos do Conselheiro uma consciência razoável do sentido e da grandeza de seus projetos. HERMANN, Jacqueline, “Imagens de Canudos”, En: SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge (orgs.), *A história vai ao cinema*, Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 241. Apud: ORICCHIO, Luiz Zanin, *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*, op. cit., p. 54.



(...) Al optar por la fluidez de la historia quizás Guerra de Canudos se haya olvidado de la historia (...) con la preocupación apuntada para la fidelidad al periodo (figurín, objetos de escena, efectos especiales) se olvida de la dinámica histórica, archivase la noción de proceso. La dirección del arte pasa a ser parte dominante de la producción, el entendimiento del periodo y de aquello que significa pasan a segundo plano.<sup>248</sup>

*Guerra de Canudos* tiene pues, una narrativa dividida en dos planos, una de dimensión documental e histórica, y la otra de dimensión privada que cuenta la historia de la familia de Zé Lucena, representando el *sertanejo* sufrido ante la miseria, el coronelismo<sup>249</sup> y la acción de la recién instaurada república. Es en el entorno del personaje Luiza, hija de Zé Lucena, que la historia gana dimensión individual, Luiza será la protagonista, el ojo por donde la narrativa evoluciona. Después de que su familia pierde todo por el pago de los impuestos a la república, Zé Lucena se desespera y decide partir junto a los peregrinos y Antonio Conselheiro, con la esperanza de tener una vida libre de la explotación y miseria. En este momento se instaura el conflicto narrativo que irá conduciendo la trama, ya que su hija Luiza decide huir, rebelándose contra lo que creía que era una locura. Sin rumbo, Luiza, acaba por convertirse en prostituta, hasta conocer a Arimateia, soldado que lucha al lado de las tropas republicanas con quién se casa. De modo que en la película ella es un personaje que circula en los dos universos, por un lado tiene su familia que lucha por defender el Belo Monte y por otro el marido que lucha por derrotar, lo que sería un impedimento a la legitimación de la moderna república. En el drama, Luiza vive una contradicción: quiere la muerte de Conselheiro, a quién odia, porque cree que le ha quitado a su familia, a la vez que teme por su derrota, que sería la muerte de ellos en el campo de batalla en que se ha transformado Canudos. Uno de los pecados de la película ha sido el hecho de olvidar las cuestiones colectivas que impregnaban la villa.

---

<sup>248</sup> Ao optar pela fluidez da história talvez Guerra de Canudos tenha se esquecido da história (...) com a preocupação voltada para a fidelidade ao período (figurinos, objetos de cena, efeitos especiais) esquece-se da dinâmica histórica, arquivase a noção de processo. A direção de arte passa a ser parte dominante da produção, o entendimento do período e daquilo que significa passam a segundo plano. ORICCHIO, Luiz Zanin, *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*, op. cit., p. 56.

<sup>249</sup> Conjunto de acciones políticas de latifundiários (llamados de coroneles) en carácter local, regional o federal, donde se aplica el dominio económico y social para la manipulación electoral en causa propia o de particulares. Fenómeno social y político típico de la República Vieja, caracterizado por el prestigio de un jefe político y por su poder de mando. Disponible en: <http://es.wikilingue.com/pt/Coronelismo>, último acceso en 1 Jul. 2010.

Se puede concluir que por medio de la cinta poco se sabe sobre la vida de la comunidad. El cambio o redirección del epicentro para el ámbito privado, en realidad, debilita la cinta que no acaba de profundizar en los dilemas de sus personajes. El proceso social que condiciona los personajes pasa a segundo plano

(...)En términos de la postura general delante de los dramas focalizados, vemos un cine atento a las mentalidades, conductas morales, más poco dispuesto a explorar conexiones entre el nivel de comportamiento visible, trabajado dramáticamente, y sus determinaciones sociales más mediadas.<sup>250</sup>

Recorre así a una dramaturgia en sentido clásico, resaltamos además que la película después de estrenar en las salas de cine fue vendida y exhibida por la TV Globo en formato de serie televisiva, donde se busca enfoque en el drama familiar prevaleciendo sobre la tragedia histórica

Guerra de Canudos abre el camino de la gran producción pautada en la historia nacional (...) siguiendo la estética de la telenovela o de la serie de TV (...) en la llave épica exigiendo a la película de Sérgio Resende la construcción de un aparato cinematográfico monumental, que excedía en mucho la imagen de televisión, marcando este “más”, del cine en el recorrido de Hollywood. Dentro de la tradición clásica tenemos ahí, el formato de la novela histórica: acompañar una familia sin importancia, personajes al margen de las grandes figuras, arrastradas por la marea a participar de los acontecimientos. La fisonomía de melodrama, el recado pedagógico explícito en el fin, el espectáculo que supone la transparencia del pasado son trazos de un producto en que la representabilidad no es problema.<sup>251</sup>

---

<sup>250</sup> Em termos da postura geral diante dos dramas focalizados, vemos um cinema atento a mentalidades, condutas morais, mais pouco disposto a explorar conexões entre o nível de comportamento visível, trabalhado dramaticamente, e suas determinações sociais mais mediadas. XAVIER, Ismail; MENDES, Adilson (org.), *O cinema Brasileiro dos anos 90*, op. cit., p. 119.

<sup>251</sup> Guerra de Canudos abre a trilha da grande produção pautada na história nacional (...) seguindo a estética da novela ou da série de tv (...) na chave épica exigindo do filme de Sérgio Resende a construção de um aparato cinematográfico monumental, que excedia em muito a imagem de televisão, marcando este “a mais”, do cinema no percurso de Hollywood. Dentro da tradição clássica temos aí, o formato do romance histórico: acompanhar uma família sem importância, personagens à margem das grandes figuras, arrastadas pela maré a participar dos acontecimentos. A feição de melodrama, a explicitação de recado pedagógico no fim, o espetáculo que supõe a transparência do passado são traços de um produto em que a representabilidade não é problema. Idem, pp. 123, 124.

Falta en la cinta de Sergio Rezende la dimensión compleja del episodio histórico, que pudiera dar voz a los 25.000 sertanejos que vivieron el terror en nombre de una modernidad que no les pertenecía.

## 6.4 | Distopías en la perspectiva contemporánea de la identidad nacional |

La vuelta de la mirada hacia uno mismo, al espejo sigue. Volvemos al camino introspectivo analizando más profundamente otra característica muy recurrente en el cine contemporáneo brasileño, la perspectiva distópica<sup>252</sup> del país. Ahora desde una óptica cruda, por veces agresiva y pesimista se declara una visión perversa, anti utópica, fuera del tópico de felicidad tropical y de cordialidad.

Como habíamos analizado antes, *Terra estrangeira* y *Carlota Joaquina* manifiestan una actitud anti utópica con sus metáforas pesimistas al origen y la identidad tan marcados por el tono desencantado de la coyuntura nacional. Subrayamos ahora como el lema del discurso distópico sigue reflejado en los retratos urbanos y sociales de las películas *O invasor* y *Crônicamente inviável* destacadas por su ironía y angustia en la exploración de las contradicciones de Brasil. Queda señalado en esas obras el gusto amargo de un país sin solución viable, es lo que en seguida comentaremos.

### 6.4.1 | “O invasor, callejón sin salida moral |

*O invasor* el tercer largometraje de Beto Brant es un proyecto colectivo de bajo presupuesto, marcado por la colaboración del escritor y guionista Marçal Aquino, el productor Renato Ciasca y el propio Beto Brant en la dirección.

La película basada en la novela de Marçal nasce de la inquietud del escritor en relatar la violencia<sup>253</sup> además de tratar temas como el poder y la ambición desmedida.

---

<sup>252</sup> “El término de distopía funciona como antónimo de utopía y fue acuñado por John Stuart Mill a finales del siglo XIX. La utopía, al margen de su significado etimológico de “idea muy halagüeña, pero irrealizable, hace referencia al lugar donde “todo es como debe ser”. En contraposición, la distopía o anti utopía designa una sociedad ficticia indeseable en sí misma. Las utopías, como las planteadas por H.G. Wells, no se basan en la sociedad actual y tienen lugar en un tiempo y lugar remotos, mientras que la sociedad distópica o anti utópica discurre en un futuro cercano y está basada en las tendencias sociales de la actualidad, pero llevadas a extremos espeluzantes.” ZAMIÁTIN, Evgueni Ivánovich, *Nosotros*, Madrid: Ediciones Akal, 2008, p. 14.

<sup>253</sup> “*O Invasor* comenzó a ser desarrollado este mismo año como resultado de la inquietud de Marçal Aquino frente a la violencia, inquietud que aumentó aún más después de haber realizado una materia, como periodista, con el presidente de una multinacional. En este reportaje el escritor quedó bastante sorprendido con la visión distanciada de la realidad presentada por el ejecutivo que se consideraba a salvo de este temor de la sociedad en general frente a la violencia por tener condiciones financieras de protegerse y por vivir distante de la periferia de la ciudad. Intrigado por la posición del ejecutivo, Marçal se ocupó de la cuestión

La trama transcurre en São Paulo y cuenta la historia de tres amigos, ex compañeros de la facultad de ingeniería Estevão, Ivan y Gilberto, socios en una constructora desde hace quince años. Todo va bien hasta que surgen diferencias sobre la manera de conducir los negocios. Estevão, el socio mayoritario, amenaza con romper la asociación, e Ivan y Gilberto deciden eliminar al amigo, creyendo que así podrán dirigir la empresa como les parece mejor. Para hacer el trabajo contratan a Anísio un asesino profesional. Es el principio de una inesperada pesadilla: Anísio tiene planes de escalar socialmente y, de forma constante, invade sus vidas, confrontándoles, de este modo, con el proceso de violencia desatado por ellos mismos.

Gilberto (Giba) es el personaje arribista que cree que todo es válido para conseguir sus metas, Ivan un hombre de carácter pasivo y débil, el invasor Anísio, asesino que de forma cínica y caricaturesca transita en busca de su ascensión social; además de Marina, hija de Estevão, la víctima, la joven de clase media enajenada que seducida por Anísio se sumergirá en un ciclo de juergas, drogas y apatía.

Ganadora de muchos premios<sup>254</sup> *O Invasor* con características del cine *Noir*<sup>255</sup> y gran Expresionismo<sup>256</sup> nos enseña la dicotomía centro periferia. La película de Beto Brant nos cuenta en una dimensión realista el escenario caótico y violento de los centros urbanos revelando la historia de la falta de escrúpulos de personajes que sin pudor buscan una salida inmoral para sus problemas cotidianos y su afán por la ascensión

---

preguntando: de que manera el centro y la periferia de las grandes ciudades se relacionan.” BRUM, Alessandra Souza Melett. O processo de criação artística no filme *O Invasor* /Campinas, SP : [s.n.], 2003, p. 22.

<sup>254</sup> Mejor dirección, banda sonora y actor revelación en el Festival de Brasília, 2001; Mejor largometraje latinoamericano en Sundance, 2002; Mejor película por la Asociación Paulista de Críticos de Arte (APCA); Festival de Recife: mejor película, dirección, montaje, fotografía y banda sonora; Festival de cine Brasileño en Miami, 2002: mejor película, director y actor;

<sup>255</sup> Con reminiscencias estilísticas del expresionismo alemán, al que se añade un fuerte sentido crítico de denuncia social y una vinculación realista con la sociedad de la época, el cine negro resulta un cine urbano, pesimista, muy subjetivo, oscuro no sólo en los temas, sino también en sus planteamientos estéticos, y que aporta una visión del mundo muy onírica, barroca, poética y realista, llena al mismo tiempo de erotismo y crueldad. SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio (coord.), *Diccionario de creación cinematográfica*, Barcelona: Editorial Ariel, 2003, p. 52.

<sup>256</sup> Referencia a la influencia del expresionismo alemán: Movimiento artístico de vanguardia nacido hacia 1910 en Munich. A partir de 1918 manifiesta su influencia en el cine en la construcción de decorados. El dibujante y guionista austriaco Carl Mayer fue uno de los principales impulsores de este movimiento cinematográfico. El cine alemán expresionista busca que las películas se conviertan en cuadros vivientes. Temáticamente las obras que se realizan entre 1920 y 1928 desprenden una inquietud desesperada en torno a temas fantásticos, criminales o misticistas, expresando todo el drama del romanticismo alemán. Ahí están la semilla del deseo de igualarse a dios, la epopeya wagneriana, la voluntad nietzscheana y un cierto misticismo racial que preparará el camino al nazismo. La puesta de escena está marcada por la lucha entre la luz y las sombras, por las líneas de fuerza oblicuas y quebradas, por las perspectivas imposibles y agobiantes, por un goticismo cargado de ángulos... Entre los films más representativos del expresionismo alemán cabe citar *El gabinete del Dr. Caligari* (R. Wiene, 1920), *Nosferatu* (Murnau, 1922), *Los Nibelungos* (F. Lang, 1924). SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio (coord.), *Diccionario de creación cinematográfica*, Barcelona: Editorial Ariel, 2003, p. 86. Ver EISNER, Lotte H, *La pantalla demoníaca*, Madrid: Cátedra, 1996; BIOSCA, Vicente Sánchez, *Sombras de Weimar: Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, Madrid: Verdoux, 1990; KRACKAUER, Sigfried, *De Caligari a Hitler*, Barcelona: Ediciones Paidós, 1985.

social. Su argumento nos quiere hacer ver a través de una mirada contundente la realidad y decadencia moral de Brasil, como señala Lucia Nagib, la trama tiene “Intención de revelar un Brasil crónicamente inviable”<sup>257</sup>, el cine de esa forma actúa como un “medio de conocer los desaciertos del país”.

“De cara, es la estructura social brasileña: es la suciedad de la calle que invade la sala de reunión blanca y aséptica, al margen que corrompe los barrios nobles (...) Eso es Brasil por doquier, desvelado por una cámara empuñada de forma radical y orgánica por el director de fotografía Toca Seabra.”<sup>258</sup>

La construcción del sentido en la película tiene como palabras clave la fealdad, la pobreza, lo grotesco, los espacios degradados y la periferia. En esta construcción estético-simbólica, el argumento y el uso de recursos narrativos destacan en la alegoría para representar el contexto de la escena política y el afán por la ascensión social de un delincuente de la periferia. La película recrea el real, revelando la invención de una realidad imaginada.<sup>259</sup>

A pesar de esa contundencia la película es imaginación, hiperealidad recreada en la paranoia de Ivan un personaje confuso, ambiguo, débil, inseguro que lucha con su conciencia y sentimiento de culpabilidad.

“(...) él viaja en la extrañeza de la paranóia del personaje. Hay una super realidad allí. Hay un incómodo, en el tono de los colores, en la música, en la imagen, como si eso fuera narrar la perspectiva de Ivan.”<sup>260</sup>

---

<sup>257</sup> NAGIB, Lucia. *A utopia no cinema brasileiro: matizes, nostalgia, distopia*. Op. cit., p. 159.

<sup>258</sup> De cara, é a estrutura social brasileira: é a sujeira da rua que invade a sala de reunião branca e assepticada, a margem que conspurca os bairros nobres (...). É Brasil por todos os lados, desvendado por uma câmera empunhada de forma radical e orgânica pelo director de fotografia Toca Seabra. SALLES, Walter, “Centro e periferia se misturam em O invasor”, En: Folha de São Paulo, 16 fev. 2002, Ilustrada, p. e10.

<sup>259</sup> Naturalismo de intención alegórica de las metáforas sobre la corrupción y el aspecto propiamente creativo y innovador de la película en la forma grotesca y expresionista con que caracteriza lo personaje céntrico y trata el espacio de São Paulo. (...) La argumentación permite inferir que la deformación expresionista y otros recursos del lenguaje fílmico, que le confieren fuerza simbólica, no constituyen un lastre para la impresión de realidad verdadera que la película finalmente acaba dando a través de elementos feos, bajos, asombrosos, que actúan con poder metafórico y grande eficacia evocativa, de modo que sin atenerse a datos realísticos inmediatos él se proyecta en el fin con la contundencia de un realismo extremo.” NAGIB, Lucia, *A utopia no cinema brasileiro: matizes, nostalgia, distopia*, op. cit., p. 12

<sup>260</sup> “Ele viaja na estranheza da paranóia do personagem. Há uma super-realidade ali. Há um incômodo, no tom das cores, na música, na imagem, como se isso fosse narrar a perspectiva do Ivan.” Entrevista Beto Brant, Disponible en: <http://bordelsemparedes.blogspot.com.es/2011/07/entrevista-com-beto-brant.html> ; último acceso en 16 Jul. 2013.

En la creación de la narrativa se puede averiguar que una vez más el cine actual hace referencia al pasado, al cine rebelde, se nota claramente la influencia de la anti-estética del cine marginal de la “*boca do lixo* de São Paulo” en la exposición de la fealdad, el desorden y el caos de la gran urbe, la producción de un cine barato, caótico, sin censura, donde los principios estéticos están acordes con la pobreza, la marginalidad y suciedad representadas en la pantalla. Sus imágenes tienen un realismo duro y honesto que exponen la corrupción, la violencia, injusticias y contradicciones urbanas. Sus personajes son los delincuentes, o aquellos que son rechazados socialmente por su peligrosidad o disparidad.

En el contexto estético del cine marginal, el guión de Marçal huye de las características del cine clásico, en la película no se detecta con sencillez el protagonista o el antagonista, ni los obstáculos comunes a la creación del nudo y clímax. En la construcción de su contenido lo que se concibe es una tensión gradual exacerbada por la cámara en mano.

“La forma frenética de la película, al tiempo que refleja la tensión de lo que ocurre, nos transmite la incomodidad creciente de la situación de los personajes, envolviéndonos en toda progresión de los acontecimientos.”<sup>261</sup>

La conciencia perturbada de Ivan nos guía transitando panorámicamente por escenarios del centro hacia la periferia<sup>262</sup>, notamos como conforme crece su paranoia y resentimiento, el personaje hace el camino metafórico hacia el infierno. Lugar de donde proviene el “invasor” Anísio que hace el camino inverso invadiendo por medio del chantaje el universo del centro, de la clase media, consiguiendo así, su ascensión social y poder.

El director nos conduce con un plano subjetivo que progresivamente se adentra en el interior de la constructora de Ivan y Giba que miran estupefactos la aparición del invasor Anísio, creando una metáfora visual violenta de esta invasión, primer paso de su toma de territorio y apropiación del nuevo status burgués.

---

<sup>261</sup> A forma frenética do filme, ao mesmo tempo em que reflete a tensão do que ocorre nos transmite o desconforto crescente da situação dos personagens, nos envolvendo em toda progressão dos acontecimentos. CAETANO, Daniel (org), *Cinema Brasileiro 1995-2005, ensaios sobre uma década*, Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005, p. 116.

<sup>262</sup> El transito continuo en los espacios del centro y periferia es una constante en la película como lo demuestra las secuencias en que Ivan y Giba se acercan a la periferia en busca de Anísio, cuando el asesino lleva Marina para un paseo en su barrio, o cuando la constructora es invadida por Anísio.



Secuencia crea metáfora visual de la invasión progresiva de Anísio.

“La aparición inesperada del personaje de Anísio en el universo burgués causa fisura en la superficie del real ilusorio por la cual emerge esa otra dimensión, caótica y cruel, que la película presenta como “más verdadera.”<sup>263</sup>

Se puede notar que con una narrativa de género policial, Beto Brant compone la película utilizando la estética del video en el uso del desenfoque, granulación, cámara movida, saturación del color, sobreexposición además de una fotografía con utilización de luz artificial, con colores fríos, verdes, creando así una atmósfera de suspense en la urbe decadente. Un claro referente al Expresionismo alemán, donde “el mundo exterior existía para iluminar un paisaje interior”.<sup>264</sup> Según Javier Pulido

“Las sombras se creaban con pinturas y los decorados, barrocammente recargados, estaban formados por líneas quebradas y ángulos imposibles. Los contrastes entre luces y sombras en el movimiento eran un claro reflejo de las tensiones del alma, atrapada entre contradicciones angustiosas y claustrofóbicas. El empleo de luz artificial no constituyó una restricción para los directores de fotografía. Su presencia (o ausencia) se empleaba para reflejar estados de ánimos individuales o colectivos.”<sup>265</sup>

<sup>263</sup> A aparição inesperada do personagem de Anísio no universo burguês causa a fisura na superfície do real ilusório pela qual emerge essa outra dimensão, caótica e cruel, que o filme apresenta como “mais verdadeira”. NAGIB, Lucia, *A utopia no cinema brasileiro: matizes, nostalgia, distopia*, op. cit., p. 167.

<sup>264</sup> SKAL, David J., *Monster show. Una historia cultural del horror*. Madrid: Valdemar, 2008. p. 42.

<sup>265</sup> PULIDO, Javier. *Los años 20, apuntes sobre el cine expresionista alemán*. In: Miradas de cine, Revista de actualidad y análisis cinematográfico, nº 115, octubre 2011. Disponible en: <http://www.miradas.net/2011/10/estudios/los-20-cine-expresionista-aleman.html>, acceso en: 21 de enero de 2013.



Se añade a eso el uso de localizaciones y decorado reales que dan a la película un carácter realista, con largas tomas sin cortes, travellings por la ciudad de São Paulo, conectando el centro con la periferia captando imágenes, lugares cotidianos y contradicciones. Lucia Nagib destaca São Paulo como escenario perfecto para el desarrollo de este género:

“como metrópoli periférica caótica, típica del capitalismo tardío, constituye terreno propicio para la actualización de thriller policial y sus tramas rellenas de chantaje, conspiración, avaricia, asesinatos y un pesimismo generalizado.”<sup>266</sup>

El director opta por tomas largas sin cortes que dan énfasis a la realidad, utiliza planos secuencia: elemento lingüístico más adecuado para expresar un acontecimiento, respetando con la dinámica espacio-temporal de los hechos. Nagib señala que “El plano secuencia y la profundidad de campo respetan la continuidad de tiempo y espacios reales, así como la luz natural y la cámara en la mano, conectados a la espontaneidad del reportaje. Son por ello, utilizados en varios momentos para unir el reparto y localizaciones, haciendo con que la ficción parezca brotar espontáneamente en un contexto real.”<sup>267</sup>

Entre los planos secuencia destacamos el plano que presenta la trama central del argumento al espectador cuando Giba (Gilberto) relata a Ivan su visión de mundo:

“En el fondo esa gente quiere tu coche, Ivan, Giba dice. Quieren tu trabajo, tu dinero, tu ropa. Quieren follar a tu mujer, ¿entiendes? Eso es lo que haremos con Estevão: tomemos nuestra oportunidad antes de que él lo haga primero.”<sup>268</sup>

---

<sup>266</sup> “enquanto metrópole periférica caótica, típica do capitalismo tardio, constitui terreno propício para a atualização de thriller policial e seus enredos recheados de chantagem, conspiração, ganância, assassinatos e um pesimismo generalizado.” NAGIB, Lucia, *A utopia no cinema brasileiro: matizes, nostalgia, distopia*, op. cit., p. 166.

<sup>267</sup> Idem, p. 163.

<sup>268</sup> AQUINO, Marçal. *O Invasor*. Paulo: Geração Editorial, 2002, p. 47.



Plano secuencia central de la cinta donde Gilberto relata a Ivan su visión del mundo

La escena refuerza el carácter de Giba, la falta de escrúpulos y su retórica que muestra la lógica del capitalismo salvaje enfatizando a Ivan que ya no hay marcha atrás. En el plano la cámara sigue libremente por la locación grabando la conversación de los dos, captando en la profundidad del campo los transeúntes, el jefe de obras y luego en primer plano los protagonistas en un movimiento de 360 grados.

Otro recurso narrativo destacable es el uso de la forma de hablar de la periferia, Lucia Nabib recalca el uso del “acento” y vocabulario como una extensión, “prolongación del paisaje documental.”<sup>269</sup> El director utiliza el lenguaje para hacer una reconstrucción realista del medio y de los escenarios del centro y de la periferia. Hay que añadir a eso la banda sonora construida por el rap o rock de Sabotaje, Pavilhão 9 y Paulo Miklos. Walter Sales apunta “el rap funciona como un personaje más en la historia impulsando la narrativa para las áreas más turbias de SP, revelando códigos parcialmente desconocidos.”<sup>270</sup> Con la participación del rapper Sabotage en la construcción del lenguaje (diálogos y vocabulario) y composición del personaje invasor, la película gana veracidad y autenticidad, un añadido en la construcción estética del

<sup>269</sup> NAGIB, Lucia, *A utopia no cinema brasileiro: matizes, nostalgia, distopia*, op. cit, p. 164.

<sup>270</sup> SALLES, Walter, “Centro e periferia se misturam em O invasor”, En: *Folha de São Paulo*, 16 fev. 2002, Ilustrada, p. e10.

film transformando así, los diálogos y la propia música en recursos narrativos importantes para la atmósfera de la película.

La fotografía es otra arma importante en la construcción del film. Firmada por Toca Seabra está en total acuerdo con la línea narrativa concebida por Beto Brant.

“Toca Seabra comenta: “tuve mucha facilidad de concordar con el Beto Brant, de que aquella historia necesitaba de una gramática más dura, más sucia... con aquella urgencia y perturbación que la historia trae.” <sup>271</sup>

Respetando el concepto visual y atmosfera concebida por Brant, Toca filma en 16mm, con la cámara en mano utilizando los planos secuencia, la luz artificial y ambiente de las localizaciones a su favor. Hay que comentar que la película tuvo postproducción en tecnología digital de HDTV, a través de blow up digital donde se transfiere el negativo original para el video digital lo que favoreció en la utilización de efectos y posibles retoques necesarios en la iluminación. Sobre la iluminación y su concepto Brant afirma

“hay un concepto de luz progresivo, nosotros vamos la-deando las cosas en consonancia con la paranoia de Ivan, del laberinto que él se mete, acorralándose y los colores se van quedando más turbios. Se quedan verdosos, amarillentos, nauseabundos, claustrofóbicos. Entonces, hay un recorrido allí y la periferia es a la vez, una periferia coloreada, fuerte.”<sup>272</sup>

Hay una representación simbólica en los colores de la ciudad, de día la periferia es vibrante, colorida es cuando hay vida en la calle por la noche a luz es siniestra, oscura. Lo que los directores Brant y Seabra hacen es un constante ejercicio de significación de los colores, movimiento y sonido.

---

<sup>271</sup> “Toca Seabra comenta: *“tive muita facilidade de concordar com o Beto Brant, de que aquela história necessitava de uma gramática mais dura, mais suja... com aquela urgência e perturbação que a história traz.”* BRUM, Alessandra Souza Melett, *O processo de criação artística no filme O Invasor*, Campinas, SP : [s.n.], 2003, p. 69.

<sup>272</sup> “há um conceito de luz progressivo, a gente vai entortando as coisas de acordo com a paranóia do Ivan, do labirinto que ele se mete, se encurralando, se encurralando, e as cores vão ficando mais turvas. Vão ficando esverdeadas, amareladas, enjoativas, claustrofóbicas. Então, há um percurso ali e ao mesmo tempo a periferia é uma periferia colorida, forte.” Idem, p.70.

En el movimiento del centro hacia la periferia y de la periferia hacia el centro lo que se denota como afirma Luiz Zanin<sup>273</sup> no es una metáfora de movilidad social, quizá según él lo que se quiere es representar la violencia que en Brasil se ha expandido de forma generalizada ganando territorios y circulando por todos los extractos sociales, la violencia según el crítico pasó a ser “un denominador común”.

Así en medio de toda la violencia patente en la película se expone la crisis ética de los personajes en una trama donde no hay héroes o modelos de comportamiento moral ni siquiera un final feliz, queda en el aire cierta perplejidad y desconcierto ante el caos social por que vive Brasil. Según Beto Brasil *O invasor* es su trabajo de mayor madurez

“(…) porque él tiene este enfrentamiento, es un enfrentamiento, un enfrentamiento sin héroes, actitud de Anísio no es una actitud civilizada. So se puede sacar conclusiones morales, yo mismo aún no tengo conclusiones morales de la película. Creo que existe y está claro allí, el caos de la ciudad, de la falta de respeto, de la avaricia, de la exclusión, de la omisión, de la ausencia de responsabilidad, de la compraventa de su dignidad, tiene varias cosas que están siendo colocadas allí, las relaciones hipócritas que tiene esta ciudad (...).”<sup>274</sup>

Así nos deja el director con su retrato expresionista y distópico de la ciudad de São Paulo, casi un extracto quirúrgico de la sociedad brasileña.

---

<sup>273</sup> ORICCHIO, Luiz Zanin, *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*, op. cit., p. 179.

<sup>274</sup> “porque ele tem este confronto, é um confronto, um confronto sem heróis, atitude do Anísio não é uma atitude civilizada. Não dá para tirar conclusões morais, eu mesmo não tenho conclusões morais do filme. Acho que existe e está claro ali, o caos da cidade, da falta de respeito, de ganância, da exclusão, da omissão, da ausência de responsabilidade, da compra da sua dignidade, tem várias coisas que estão sendo colocadas ali, de relações hipócritas que tem esta cidade.” BRUM, Alessandra Souza Melett, *O processo de criação artística no filme O Invasor*, Campinas, SP : [s.n.], 2003, p. 70.

#### 6.4.2 | *Cronicamente inviável*: los desatinos de Brasil en relieve |

No con menos desconcierto miramos otro enfoque anti utópico de Brasil explícito en la película irónica de Sergio Bianchi, *Cronicamente inviável*.<sup>275</sup>

Cine cínico, provocativo, agresivo que pretende hacer que el espectador salte de su butaca, remueva resentimientos y discursos hipócritas. Un verdadero inventario de la iniquidad brasileña y su galería de tipos. En la película de Bianchi no hay héroes, ni salvación. No hay maniqueísmos en un país de culpables y cómplices. El engranaje opresivo no encuentra redención en ninguno de sus personajes, exponiendo los desajustes de un país degradado. Rodrigo Cássio resalta que “la tarea de hablar cínicamente de un mundo cínico es lo que orienta la forma agresiva de Sergio Bianchi”<sup>276</sup> provocando el malestar en los espectadores.

Siempre en tono exasperado y visceral, paseamos con el director por las distintas regiones, miramos el choque de diferentes clases étnicas y sociales, un viaje casi antropológico, un tanto indigesto, estallando el mito de la cordialidad nacional y su mestizaje armónico. La película como afirma Ismail Xavier crea “un mosaico de agresiones y cinismo”<sup>277</sup>, manifestando el auto engaño, la omisión, la hipocresía, la discriminación y una violencia institucionalizada.

Esta fabula moral está construida con episodios independientes que cuentan la historia de seis personajes que se relacionan en el punto de intersección que conduce a un restaurante de alta clase donde se desvelan las conversaciones fútiles y demagogas. Bajo la visión ácida del director cada secuencia es presentada como un aspecto

---

<sup>275</sup> Críticas de la película ver: XAVIER, Ismail, “O concerto do ressentimento nacional”, En: Revista Olhar crítico. Disponible en: [http://200.189.113.123/diaadia/diadia/arquivos/Image/conteudo/veiculos\\_de\\_comunicacao/SIN/SIN08/SIN08\\_08.PDF](http://200.189.113.123/diaadia/diadia/arquivos/Image/conteudo/veiculos_de_comunicacao/SIN/SIN08/SIN08_08.PDF) ; CASTRO, Daniel. “Bianchi eterniza o Brasil aos 500”, En: Folha de São Paulo, 05 mai. 2000, Ilustrada, p.01. Disponible en: <http://acervo.folha.com.br/fsp/2000/05/05/21>, último acceso en: 18 Ago. 2012; NAGIB, Lucia, “Bianchi ridiculariza realidade brasileira”, En: Folha de São Paulo, Ilustrada, 05 mai. 2000. Disponible en: [http://www.osfilmes.com.br\\_cronicamente/materias/folha25.htm](http://www.osfilmes.com.br_cronicamente/materias/folha25.htm), último acceso en: 18 Ago. 2012; ORICCHIO, Luiz Zanin, “A crônica de um impasse social”, En: Estado de São Paulo, 14 mai. 2000; LINS, Consuelo, “Filme mostra que a realidade está em todos nós, mas não queremos nos dar conta disso”, En: Folha de São Paulo, Ilustrada, 17 mai. 2000, p.e 4.

<sup>276</sup> OLIVEIRA, Rodrigo Cássio, *A crítica da ideologia no cinema brasileiro: desengano, pragmatismo, cinismo*, Goiânia: [s.n.], 2010, p. 100.

<sup>277</sup> XAVIER, Ismail. Idem, p. 35.

nuevo a ser comentado sobre los males de Brasil y las mezquindades de sus personajes que según Rodrigo Cássio enseña “un concepto de Brasil producido por muestreo”<sup>278</sup>.

Los personajes son: Luis dueño del restaurante, un hombre refinado que cree en los buenos modales. Amanda su gerente, una arribista de origen pobre ya adaptada a la ética burguesa. Maria Alice retrato de una clase media predatoria e hipócrita con una falsa crisis de conciencia. Carlos, su marido, un economista que cree en el pragmatismo capitalista. Adam es un descendiente de inmigrantes polacos que sale del sur de Brasil para trabajar en São Paulo, un trabajador “oprimido” que no duda en rebatir a su “opresor”. Por último Alfredo un intelectual con discurso nihilista y polémico que publica un libro sobre las formas de dominación y las relaciones entre oprimido y opresor. El sociólogo viaja por todo el país buscando registrar los “hechos” que documentan una historia de dominación y opresión.

El discurso de la película expone una realidad gobernada por la falsa conciencia esclarecida conceptuada por Peter Sloterdijk, donde aunque el entendimiento, nos regimos por el lema *del todo es permitido*: “ellos saben muy bien lo que están haciendo pero aún así lo hacen”

Saben lo que hacen, pero lo hacen porque las presiones de las cosas y el instinto de auto conservación, a corto plazo, hablan el mismo lenguaje, y les dicen que así tiene que ser. De lo contrario, otros lo harían en su lugar y, quizá, peor. De esta manera, el nuevo cinismo integrado tiene de sí mismo, y con harta frecuencia, el comprensible sentimiento de ser víctima y, al mismo tiempo, sacrificador.<sup>279</sup>

Esa “desconcertante franqueza” del cinismo queda reflejada en toda la película de Sergio Bianchi, donde los personajes exponen sus discursos superficiales, omisos, desprovistos de culpa. Ahora ya no cabe el debate de ideas o la ideología impregnada del discurso de la lucha de clases. No hay una búsqueda por una transformación social

---

<sup>278</sup> OLIVEIRA, Rodrigo Cássio, *A crítica da ideologia no cinema brasileiro: desengano, pragmatismo, cinismo*, Goiânia: [s.n.], 2010, p. 98.

<sup>279</sup> SLOTERDIJK, Peter; Trad. al español de Miguel Ángel Vega, *Crítica de la razón cínica*, Madrid: Ediciones Siruela, 4 ed. 2007, p. 40

o la reflexión, sólo nos queda el pragmatismo cínico. Según Maria Rita Kehl, “los personajes juegan con la ‘realidad’ en nombre de su conveniencia”:

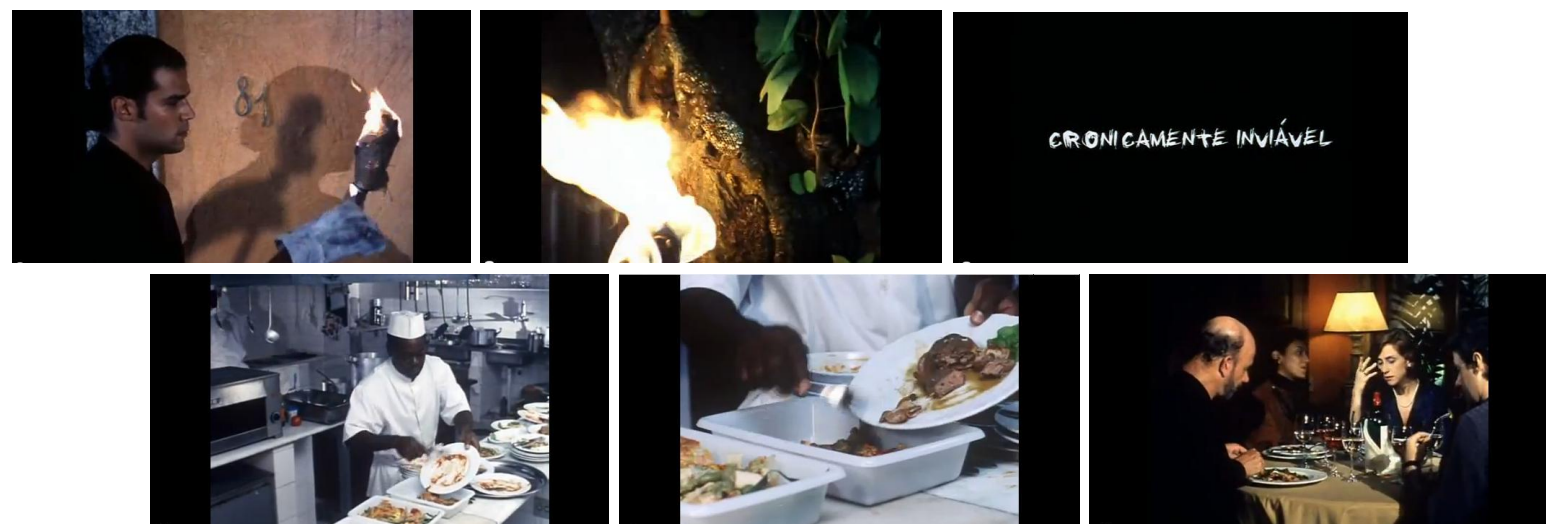
“No hay límites para nuestra tolerancia moral; no hay hecho ‘real’ el suficiente que una inversión en el sentido del discurso no es capaz de dar, para librar a la cara de los responsables.”<sup>280</sup>

Maria Rita puntualiza que la propia película tiene el cinismo interiorizado como un dato de estilo. El cinismo es la propia moral puesta en servicio de la inmoralidad.

El director Sergio Bianchi busca revolver al espectador, enseña su espíritu provocador desde la primera imagen: un personaje enciende una antorcha, vemos en primer plano el enjambre de avispas que anuncia una metáfora agria que pretende causar malestar. Bianchi busca en toda su construcción estética polemiza la construcción de la imagen, su *modus operandi*, exponiendo con claridad el meta discurso de su falso documental con el uso de la voz superpuesta y de una cámara neutra que asume un punto de vista alejado casi vacío de drama, dándonos una sensación de frialdad en la composición de las escenas y el agotamiento de la crítica, aunque muchas de ellas representan lo grotesco, la barbarie, la desarmonía social. Su trabajo toma distancia del cine clásico, explicita la crisis de la representación, desarrollando la narrativa de forma no lineal cuestionando el poder del discurso en un montaje no naturalista que compone una tela de provocaciones, una *mise en scène* sin maquillajes y una fotografía desprovista de *glamour*, la dirección de arte sigue los presupuestos de un cine en tono documental y urgente en la lozanía de las imágenes, escenarios rutinarios, localizaciones que huyen la artificiosidad de los estudios.

---

<sup>280</sup> “Não há limites para a nossa tolerância moral; não há fato ‘real’ o suficiente que uma inversão no sentido do discurso não seja capaz de resignificar, para livrar a cara dos responsáveis.” KEHL, Maria Rita. En: Folha de São Paulo, Caderno Mais, 04 jun. 2000. Apud: OLIVEIRA, Rodrigo Cássio, *A crítica da ideologia no cinema brasileiro: desengano, pragmatismo, cinismo*, Goiânia: [s.n.], 2010, p. 115.



Secuencia inicial: el enjambre de avispas anuncia el malestar

La secuencia inicial empieza con el letrero de fondo negro y ruido de cubiertos y platos. Compuesta de planos muy descriptivos en un primer momento se ve en plano medio un trabajador en la cocina separando los restos de comida. En momento siguiente enseña el elegante restaurante donde cenan juntos Luis, Amanda, Carlos y Maria Alice. Ella les comenta que se había olvidado de pagar a la chica de la limpieza que trabaja en su casa y habla con una indignación hipócrita sobre la miseria y la injusticia social como característica intrínseca de Brasil. Con Jazz de fondo y ruidos de ambiente, Maria Alice dice:

*He olvidado dejar el dinero de la chica de la limpieza. Pero... con la cantidad de trabajo que tengo siempre que vengo a São Paulo... ¡Una locura! ¿Excusa disparatada? Disculpa, eso es falta de respeto. Imagínate... ¿si yo trabajo mucho, y la chica? Que trabaja ocho horas por día limpiando la suciedad de los otros y no tiene tiempo de limpiar ni la suciedad de ella propia, de los hijos de ella, que son muchos. (...) Yo no soporto eso. No se puede entender que en una ciudad como São Paulo, cuando uno anda por las calles tiene que tener cuidado para no tropezar en niños mendigos y drogadictos caídos por el suelo. ¡Y no me vengan con esa historia de que eso es así en el mundo entero no! Ya es cosa nuestra. Es el placer de nombrar la injusticia social como una característica cultural. ¡Yo no soporto eso!”<sup>281</sup>*

<sup>281</sup> “Esqueci de deixar o dinheiro da faxineira. Mas também... com a quantidade de trabalho que eu tenho toda vez que venho a São Paulo...Uma loucura! Desculpa esfarrapada, né? Desculpa nada, isso é falta de respeito. Imagina...se eu trabalho muito, e a



Mientras sucede esto los camareros tiran la comida a la basura, en plano medio vemos los contenedores y como dos mendigos se acercan por la derecha y empiezan a rebuscar. Ya en primer plano vemos los mendigos comiendo restos de comida. Con una crítica explícita a la composición, escuchamos en voz en off el narrador que sugiere una nueva construcción de la escena de forma que esté más adaptada a la realidad. La escena vuelve a reproducirse, los trabajadores echan la comida a la basura, uno de ellos, el cocinero con una bandeja de restos en la mano llama a un perro callejero y le da de comer. Con plano central, vemos como el cocinero sentado en la acera da comida al perro. Mientras eso, los dos mendigos se aproximan a la basura en busca de comida. Nada más ver la escena el trabajador les expulsa diciendo que no está permitido comer los restos de comida del restaurante. Hay en la escena una “humanización” de los perros, en contrapartida, dentro de una racionalidad cínica, de forma cruda, se preserva la manutención de las desigualdades y del status quo.



Escena que remarca la insolidaridad en relación a los mendigos

---

faxineira? Que trabalha oito horas por dia limpando a sujeira dos outros e não tem tempo de limpar nem a sujeira dela própria né, dos filhos dela, que são muitos. (...) Eu não suporto isso. Não dá pra entender que numa cidade como São Paulo, quando você anda pelas ruas tem que tomar cuidado pra não tropeçar em crianças mendigas e drogadas caídas pelo chão. E não me venham com essa história de que isso é assim no mundo inteiro não! Já virou coisa nossa. É o prazer de colocar a injustiça social como uma característica cultural. Eu não suporto isso!” *Crônicamente Inviável*. [Disco compacto]. Directed by Sérgio Bianchi. Brasil: Versátil Home Video, 2000. 1 DVD: 102 min.

La siguiente secuencia del mosaico de horrores de Bianchi también es destacable, en ella Alfredo explicita sus ideas sociológicas grabando sus pensamientos sobre las formas de dominación. La primera de ellas, el Carnaval, es el escenario perfecto para el desarrollo de sus críticas. La escena está compuesta de imágenes del carnaval de Bahía donde Alfredo observa de lejos la masa enajenada que baila en trance al sonido de la música exponiendo una forma de retratar la dominación. En voz superpuesta Alfredo dice: “una perfecta forma de dominación autoritaria: la felicidad”. En la escena mientras algunos bailan despreocupados, fuera del cordón de protección la policía pega a otros, que intentan entrar en la zona privada destinada a la elite. El escritor sigue observando y describe la genialidad del proyecto baiano: “en cuanto unos se esfuerzan para dominar las masas a través del capitalismo, del socialismo, la guerra, la revolución, hasta el consumo, ellos no, sólo hacen lo suficiente para generar la felicidad, se mantiene todo el mundo pobre... ponemos la música para sonar e ya está”. En un travelling Alfredo camina entre los fiesteros hasta que se forma un plano general de la multitud. Siguiendo su razonamiento en voz superpuesta:

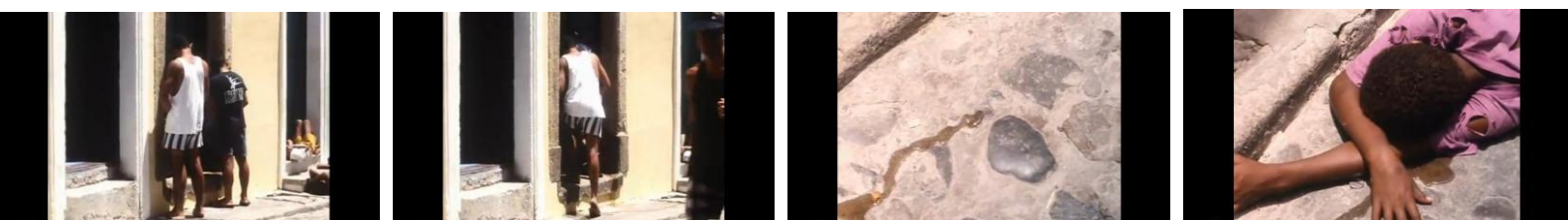
*“Si todo el mundo prefiere quedarse feliz, por qué la gente no desiste de una vez de la bandera del orden y progreso, y asume definitivamente esa ficción barata de la felicidad moribunda, podrida, meada, esa imagen primorosa de la "brasilidad" enlatada que es buena para todo el mundo.”<sup>282</sup>*



Genialidad del proyecto baiano, la dominación por medio de la felicidad de las masas

<sup>282</sup> “Se todo mundo prefere ficar feliz, por que a gente não desiste de vez da bandeira da ordem e progresso, e assume definitivamente essa ficção barata da felicidade moribunda, podre, mijada, essa imagen aprimorada da brasilidade enlatada que é boa para todo mundo?” *Crônicamente Inviável*. [Disco compacto]. Directed by Sérgio Bianchi. Brasil: Versátil Home Video, 2000. 1 DVD: 102 min.

La secuencia finaliza con la escena de dos comparsas que se orinan delante de una puerta, en seguida para la sorpresa del espectador abren la puerta y entran en el sitio que se supone ser su hogar. Una metáfora de auto destrucción. ¿Cómo uno puede ser capaz de orinar ante su propia puerta? Al final con enfoque todavía más grotesco, la imagen subsecuente es un primer plano de la orina que se escure hasta llegar a la boca de un niño miserable que duerme en la calle. Una escena molesta que reafirma la dominación, la inercia de la masa y la humillación provocada por la miseria.



Metáfora de autodestrucción y humillación.

Esa es apenas una entre las innumerables escenas provocadoras del director. A lo largo de toda la película, es sucesivas secuencias, vemos como Sergio Bianchi construye una colección de escenas que de forma discontinúa viajan por el territorio simbólico nacional de norte a sur, discurrendo sobre la opresión en el trabajo, el discurso progresista, la inmigración, los latifundios, la prostitución masculina, el rencor, la paciencia apolítica de las masas, la mojigatería de la clase dominante frívola y depredadora, la violencia desmedida hacia el más débil, la destrucción de los bosques, el tráfico de órganos y un sinfín de ignominias que traspasan todas las clases y regiones del país.

Es interesante resaltar que el director utiliza como instrumento estético y crítico el montaje de sonido e imagen. Busca a través de la interacción o conflicto el enriquecimiento de la imagen utilizando la palabra, los ruidos y la banda sonora para añadir valor a medida que complementan y fortalecen su discurso irónico. Casi todas las escenas utilizan ese recurso en mayor o menor medida. Destacamos la escena en la que Maria Alice, una vez más intenta eximirse de su culpa. La secuencia se inicia con un primer plano de chicos pobres usando drogas, de fondo el espectador escucha una suave Bossa Nova, en seguida aparece en la escena Maria Alice, hablando con los niños y jugando con una lata de pegamiento de zapatos. Se produce un corte, enseguida

aparece el personaje con los niños caminando hacia su coche, es cuando Maria Alice regala a los dos una variedad de cosas, juguetes, zapatillas deportivas, gorras, ropas, cree firmemente que la “caridad es revolucionaria”. Corte, ahora los chicos contentos y llenos de regalos vuelven con sus compañeros de la calle. De repente se instaura una guerra por los objetos en una escena de violencia desmedida, en ese momento suena al fondo una valsa, que exacerba el disparate de la imagen. De lejos vemos a Maria Alice, observando a los chicos zurrándose y en voz superpuesta expone sus pensamientos a cerca de la caridad:

*“Todo el mundo dice que la caridad no es revolucionaria. Para mí no hay ningún problema en ser caritativo. El problema es esa tendencia neoliberal de creer que la gran revolución del mundo es no hacer nada, tolerar la desigualdad. ¡Tontería! El Estado tiene que cumplir su papel, él tiene que dar crack para los niños callejeros. Ya que ellos van a morir de frío, de humedad, de picores, que sea con felicidad, completamente atontados.”*<sup>283</sup>



Maria Alice y su teoría sobre la caridad

<sup>283</sup> “Todo mundo diz que a caridade não é revolucionária. Para mim não tem problema nenhum ser caridosa. O problema é essa tendência neoliberal de achar que a grande revolução do mundo é não fazer nada, tolerar a desigualdade. Bobagem! O Estado tem que cumprir o seu papel, ele tem é que dar crack para as crianças de rua. Já que elas vão morrer mesmo de frio, de humidade, de coceira, que seja com felicidade, completamente entorpecidas.” *Crônicas Inviáveis*. [Disco compacto]. Directed by Sérgio Bianchi. Brasil: Versátil Home Vídeo, 2000. 1 DVD: 102 min.

El director consigue con la palabra, el sonido y la imagen una perfecta representación irónica de la falsa actitud solidaria. No existe en la película de Bianchi ninguna señal de redención o resolución de los problemas, en un tono exasperado el film hace que el espectador entre en el callejón sin salida de la distopía nacional.

Siguiendo el camino del desencanto y amargura, añadimos dos producciones que merecen ser destacadas: *O Principe* (2002), de Ugo Giorgetti, que exhibe el desasosiego del reencuentro con un país deteriorado y sin perspectivas; y *O Redentor* (2004), de Claudio Torres que en clave de fantasía se mofa del absurdo de una sociedad consumista y corrupta desnudando la picardía presente en el juego social.

Hemos visto en todo el capítulo las distintas formas de construcciones simbólicas de la nación a través del cine, diferentes formas de abordar la identidad hasta llegar a su perspectiva más cruda en la distopía. Seguiremos el camino profundizando la mirada en un movimiento todavía más introspectivo, volviendo a la esencia más profunda de Brasil, al territorio árido del *sertão*.



## 7. EL “SERTÃO” ARCAICO, MEMORIA DE UN BRASIL PROFUNDO

### EL ROSTRO DE BRASIL EN EL CINE CONTEMPORÁNEO BRASILEÑO





## 7. EL “SERTÃO” ARCAICO, MEMORIA DE UN BRASIL PROFUNDO

Volvemos la mirada al interior, a la esencia, al territorio simbólico, al *sertão* donde reside la tradición oral. Un lugar de la memoria colmado de raíces de la cultura popular. Ese retorno a casa, al “origen” de la *Brasilidade* más profunda continúa en este capítulo removiendo el *sertão*, memoria iconográfica del país, de distintas formas. Tocándola con humor, en ritmo pop, románticamente, en una alegoría o de forma intimista.

Podemos ver con más detenimiento esas distintas perspectivas del *sertão* en las películas *Baile Perfumado* (1997), *Narradores de Javé* (2003), *Eu, tu, eles* (2000), *O auto da compadecida* (2000) y por último, *Cinema, aspirinas e urubus* (2005).

### 7.1 | Baile Perfumado, el “sertão” pop, verde, húmedo y moderno |

*Baile Perfumado* de Lício Ferreira y Paulo Caldas, rompe el paradigma del *sertão*, seco, pobre, arcaico. El baúl de la memoria y simbolismo nacional recibe un nuevo ropaje que se opone al *cangaço*<sup>284</sup> mítico, duro, miserable, retratado por el *Cinema Novo*, instrumento de una revolución social. Según Xavier “El film propone un juego de contaminaciones entre *sertão* y litoral, con nítidos trazos de valores y costumbres de consumo burgués en el seno del *cangaço*, marcando el fin de la teleología histórica.”<sup>285</sup> Ya no hay espacio para el discurso de sobre la justicia social y la lucha) revolucionaria. Se demarcan nuevos retratos del *sertão*. Ahora es verde, líquido y moderno.<sup>286</sup>

<sup>284</sup> "Especie de enclave maldito, el *sertão* durante mucho tiempo fue visto como una región que sufría el peso de un sin número de fenómenos adversos, donde la población, ante la sequía devastadora, la pobreza, las luchas políticas fratricidas, el bandolerismo endémico y el fanatismo religioso, oscilaba entre resignación, desesperación y revuelta. Uno de los males que devastó la región durante décadas fue el bandolerismo: bandolerismo organizado o bandolerismo de honra, del cual el *cangaço* es la expresión más característica." JASMIN, Élise, *Cangaceiros*, Tradução B&C Revisão de textos. São Paulo: Terceiro Nome, 2006, p. 16.

<sup>285</sup> XAVIER, Ismail (org.), *O que é cinema*, São Paulo: Brasiliense, 2000, pp. 113-114.

<sup>286</sup> "Esta imagen construida a lo largo de la narrativa de la película de un *sertão* líquido (prospero, feliz y fértil) puede traducirse en un deseo de cambio en el estado de cosas, de la renovación estética del cineasta y del movimiento de jóvenes productores culturales de Pernambuco durante la década de 1990. Pero esta imagen se aleja tanto de la significación alegórica e histórica de transformación social y redención." GONÇALVES, Carlos Pereira, "O Sertão Líquido de Lício Ferreira: Trajetórias do Cinema Jovem de Pernambuco – anos 1990/2000", En: Intercom, 2007, p.10. Disponible en: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1557-1.pdf>; Último acceso 22 Ago. 2012.



Hay por lo tanto una desmitificación del *Cangaço*<sup>287</sup>, en una producción colectiva innovadora, lo que se busca es desvelar la entrada de la modernidad en el *sertão* en contraste a la idea de atraso tan marcada en lecturas estéticas anteriores. Inspirados en el *Manguebeat*, la película mira a sí misma como un instrumento de renovación donde se enlazan la cultura popular, la tradición y el pop. En la búsqueda de hacer ese escenario más cercano a la actualidad, la película, según Luiz Zanin,<sup>288</sup> “respira juventud a cada fotograma”.

“Inspirado en el movimiento musical de Pernambucano conocido como *Manguebeat*, *Baile perfumado* es una especie de *manguemovie* compuesta de aspectos como la cultura popular tradicional (música, temas, personajes, historias, tradicionalismo en el poder, cangaço) cuanto por aquellos que forman parte de la que aquí llamamos cultura de masas (especialmente los medios modernos de comunicación, estrategias de negocio que los rigen y las formas artísticas que se han familiarizado en mayor medida: el cine y la fotografía), colaborando para ello la presencia musical de artistas como Chico Science, Fred 04 y Mestre Ambrósio – exponentes del Manguebeat que mezclan *frevo*, *maracatu* y *caballo marino* con el sonido de guitarras eléctricas, bajos poderosos e influencias musicales modernas.”<sup>289</sup>

El film de Lírio Ferreira y Paulo Caldas es una ficción con un profundo diálogo de documentación histórica detrás del que existe un gran esfuerzo de investigación documental que envuelve toda la narración. La investigación cuenta con la fuerte presencia de Frederico Pernambucano de Mello, un estudioso del *Cangaço*

---

<sup>287</sup> “El Cangaço fue interpretado en el cine brasileño en diversas ocasiones y de diversas maneras. Desde la década de los 20 que este tema fascinó a cineastas y espectadores y se rodaron alrededor de 50 películas sobre el tema, incluyendo cortos, documentales, ficciones, medimétrajes y películas. Durante casi ocho décadas de historia de este género de cine, películas fueron presentadas a nivel nacional e internacional.” DÍDIMO, Marcelo. “Baile Perfumado: o cangaço revisitado” En: CAETANO, M. Rosário, *Cangaço – o nordestern no cinema brasileiro*, p. 61 Apud: FONSECA, Vitoria Azevedo da, *O CINEMA NA HISTÓRIA E A HISTÓRIA NO CINEMA: pesquisa e criação em três experiências cinematográficas no Brasil dos anos 1990*, Tese Doutoral Universidade Fluminense, instituto de ciencias humanas, departamento de historia, Rio de Janeiro: [s.n], 2008, p. 187. Disponible en: [http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Tese-2008\\_FONSECA\\_Vitoria\\_Azevedo\\_da-S.pdf](http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Tese-2008_FONSECA_Vitoria_Azevedo_da-S.pdf); Último acceso en 22 Ago.2012.

<sup>288</sup> ORICCHIO, Luiz Zanin, “‘Baile Perfumado’ inova filme de cangaço”, En: *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, p. D17, 18 Jul.1997.

<sup>289</sup> “Inspirado no movimento musical pernambucano conhecido como *Manguebeat*, *Baile perfumado* é uma espécie de *mangue-movie* composto tanto a partir de aspectos tidos como tradicionais da cultura popular (música, temas, personagens, histórias, tradicionalismo no poder, cangaço) quanto por aqueles que fazem parte do que aqui chamaremos de cultura de massas (especialmente os modernos meios de comunicação, as estratégias empresariais que os regem e as formas artísticas que lhe são mais familiares: o cinema e a fotografia) Para isso colabora a presença musical de artistas como Chico Science, Fred 04 e Mestre Ambrósio - expoentes do Manguebeat que mesclam frevo, maracatu e cavalo marinho com o som de guitarras elétricas, baixos poderosos e influências musicais modernas.” JORGE, Marina Soler, *Cultura Popular no cinema brasileiro dos anos 90*, São Paulo: Editora Arte e cultura: Fapesp, 2009, p. 166.

“Desde muy joven se interesó en el tema y comenzó a investigar. Tenía acceso a muchos *excangaceiros* y pudo levantar una gran colección de dagas, mochilas, sombreros, bandoleras y muchos otros objetos pertenecientes a los bandidos. Escribió los libros *Guerreiros do Sol*, *Quem foi Lampião* y *Delmiro Gouveia*. El personaje de Benjamin Abraham aparece en sus investigaciones y cuando surgió la posibilidad adquirió todo su legado. Según cuenta Mello, en 1941, el material de Abraham, incautado por la policía, fue devuelto a los familiares. Algún tiempo después, compró el material perteneciente a la familia Elihimas. En ese conjunto vino la cámara de filmar, de fotografiar, libros, películas, un rico material perteneciente a Abraham, con el cual pudo ser materializada la película *Baile Perfumado*.”<sup>290</sup>

Su trabajo fue importantísimo para la construcción estética de la película que optó por exacerbar la modernidad presente en los años 30 en el *sertão* y como eso afectó a la vida de los *cangaceiros*. Hay una humanización del mito, expuesto en el aburguesamiento de Lampião<sup>291</sup> y del *cangaço*, el personaje “aparece bebiendo *whisky* importado, tomando un baño de perfume francés, bailando y cosiendo”,<sup>292</sup> era un Lampião “ya aburguesado, casi un *gangster*, que jugaba a las cartas con los coroneles y vivía de agiotaje y del encargo de secuestros”, cuentan los directores Lírío Ferreira y Paulo Caldas.<sup>293</sup> La nueva perspectiva acaba por minar la visión heroica de Lampião y la imagen tradicional del *cangaço* dando paso a una nueva representación del *sertão*.

“Ese aburguesamiento del *cangaço* es un telón de fondo para la película. Es de ahí que viene el baile perfumado, que eran

---

<sup>290</sup> “Desde muito jovem se interessou pelo tema e passou a pesquisá-lo. Teve acesso a muitos excangaceiros e pode levantar um grande acervo, desde punhais, bornais, chapéus, cartucheiros, e muitos outros objetos pertencentes a cangaceiros. Escreveu os livros *Guerreiros do Sol*, *Quem foi Lampião*, e *Delmiro Gouveia*. O personagem de Benjamim Abraão apareceu em suas pesquisas e quando surgiu a possibilidade adquiriu todo o espólio do libanês. Segundo conta Mello, em 1941 o material de Abraão, apreendido pela polícia, foi liberado para os familiares. Algum tempo depois, ele comprou esse material da família Elihimas. Nesse conjunto veio a câmera de filmar, de fotografar, as cadernetas, filmes usados, um rico material pertencente a Abraão, com o qual o filme *Baile Perfumado* pode ser materializado.” FONSECA, Vitoria Azevedo da, *O cinema na história e a história no cinema: pesquisa e criação em três experiências cinematográficas no Brasil dos anos 1990*, Tese Doutoral Universidade Fluminense, instituto de ciencias humanas, departamento de historia, Rio de Janeiro: [s.n.], 2008, p. 159.

<sup>291</sup> “Rayando los cuarenta años había adquirido distinciones de burgués de éxito”. MELLO, Frederico P, *Guerreiros do sol – violência e banditismo no nordeste do Brasil*, São Paulo: A Girafa Editora, 2004, p. 300-301.

<sup>292</sup> MOTTA, Paulo; GUIBU, Fábio, “Filmes reconstituem paixão e moda agreste”, En: *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 13 Jul. 1995, p. 4.

<sup>293</sup> COUTO, José Geraldo, “Filmes revelam imagens desconhecidas do NE”, En: *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 30 Dic. 1995, p. 5-10.

los bailes promovidos por Lampião, con *forró*, mucha bebida, zanfona y perfume para todos los invitados.”<sup>294</sup>

Basado en hechos reales, el hilo conductor de la trama es la trayectoria de Benjamin Abrahão Botto, mercader libanés, periodista y cineasta que consigue registrar en imágenes la figura del Capitán Virgulino Ferreira da Silva, Lampião, gobernador del *sertão*. Abrahão gracias a su conexión con Padre Cícero consigue acercarse a la pandilla de cangaceiros y en 1936 con una cámara Ica-Issa alemana filma en 35mm la vida cotidiana de los cangaceiros, lo que se transformó en el único registro de Lampião y su pandilla en los años 30. Cabe resaltar que el uso de imágenes documentales en la película legitima la intención estética de los directores. El documental original es la base del guión que tiene como protagonista al ingenioso Abrahão, un personaje inquieto que de alguna forma representa la llegada del progreso. El personaje es la metáfora de la modernidad ocupando espacios en el *sertão*.



Benjamin Abrahão fotografado con Lampião, Maria Bonita y cangaceiros



El protagonista Abrahão

Es bajo el punto de vista subjetivo de Abrahão desde donde se desarrolla el discurso narrativo. Desde las primeras escenas oímos la voz de Abrahão en off reflexionando o contándonos en su diario sus impresiones y planes que conducen la acción. Sus pensamientos amarran cada secuencia dando continuidad al discurso fílmico.

<sup>294</sup> “Esse aburguesamento do cangaço é um pano de fundo para o filme. É daí que vem o baile perfumado, que eram os bailes promovidos por Lampião, com *forró*, muita bebida, sanfona e perfume para todos os convidados.” VIDAL, Jô, “Baile perfumado, um filme nordestino”, En: *A Tela Demoníaca*, n.1, João Pessoa, Mar. 1995, p. 9.

La película puede ser dividida en el recorrido de tres personajes por la trama: por una parte está Abrahão en su saga por encontrar a Lampião; por otro está el Teniente Lindalvo Rosas, policía que busca al bandolero y por último Lampião y su pandilla en su vida cotidiana.

*Baile perfumado* tiene un montaje fragmentado lleno de elipsis de tiempo que economizan planos y dejan que el espectador intuya los pasos intermedios. En su composición hay planos veloces de corta duración, mucho movimiento, ángulos de cámara arrojados, colores fuertes y música pop al fondo. Toda la composición respira modernidad, inquietud. Luis Zanin destaca que “el dibujo estético de la película fue trazado a partir de una frase atribuida a Abrahão ‘Los inquietos cambiarán el mundo’”.<sup>295</sup>



Plano cenital, imagen invertida y contrapicado

Esa modernidad es reiterada en la relación de los personajes con artículos que denotan el progreso tecnológico como la radio, el tocadiscos, el coche, el tren, las metralletas, el catalejo, el telégrafo, el teléfono, la fotografía y el cine. La dirección de arte de Adão Pinheiro compone el ambiente correspondiente a los años 30 en Brasil con la utilería adecuada a esas fechas, revelando la fascinación generada por la llegada de la modernidad. La investigación histórica estuvo presente en la construcción de escenarios, vestuario, aderezos, resaltando el ambiente que se quería crear en la película. En consonancia a esta atmósfera, la fotografía de Paulo Jacinto Reis resalta a los ojos con una extensa paleta de colores, donde predominan los azules, verdes, rojos, y ocre. En determinados momentos utiliza luz natural, en otros exalta contrastes cromáticos y compone con tono dramático a través de una iluminación dura con las calidades expresivas del claroscuro.

<sup>295</sup> ORICCHIO, Luiz Zanin. ‘Baile Perfumado’ inova filme de cangaço. O Estado de São Paulo, Caderno 2, p.D17, 18 Jul.1997

Coherente con la atmósfera de la película, sumergido en la modernidad, Benjamín, está al tanto de los avances, utiliza el poder de la imagen a su favor, transforma la fotografía y el cine en moneda de cambio. La discusión sobre el poder de la imagen envuelve toda la película en distintos momentos, seduciendo, jugando con la vanidad, la búsqueda de status, de poder y fama de sus personajes. Así a lo largo de la película, Benjamín Abrahão con mucha labia, canjea imágenes por favores e informaciones con promesas de prestigio y notoriedad.



Escenas que reiteran el poder seductor de la imagen

En la secuencia en que Benjamín encuentra a Lampião, el personaje habla de sus intenciones de hacer una película sobre el *cangaceiro*. Dice que quiere filmar “cómo viven, qué es lo que hacen, quiénes son”... el cotidiano del grupo... “yo sé que el amigo le gusta el dinero a nosotros también nos gusta, un film así, exhibido por ese mundo de Dios, nosotros gana mucho dinero”... Así con “la miel en las palabras” sigue prometiendo dinero y fama: “todo el mundo sabrá hasta donde llega el poder del gobernador del *sertão*”. Lampião acepta que se haga la película pero bajo su dirección. Se da cuenta del poder que tiene el cine y decide él mismo la imagen que quiere transmitir.

“Lampião quiere controlar lo que se muestra sobre sí mismo. Y en este intento de tomar posesión del discurso que es elaborado sobre sí acaba disgustando a las autoridades. Entonces



vemos que lo que hay de popular en su figura nada tiene que ver con la ingenuidad y el tradicionalismo en lo que se refiere al poder de la imagen. (...) Esto es en cierta medida un intercambio simbólico entre Benjamin y Lampião, en la cual el cangaceiro pasa a comprender el poder de sus imágenes en la construcción de su mito y luego, decide “administrar” el material producido sobre él. (...) lo que tenemos en *Baile perfumado* es un juego de intenciones indisolublemente imagéticas y simbólicas, que colaboran en la construcción de las imágenes públicas de Benjamin y Lampião. Hay intercambio, por lo tanto en el sentido de que ambos intentan ganar con el material filmado – Benjamin se lucra con su imagen emprendedora y audaz; Lampião con la fijación de su fuerza y poder en la película cinematográfica.”<sup>296</sup>

Con la aprobación de Lampião vemos como Benjamín hace retratos y filma el día a día de los bandoleros en sus momentos de relajación. En secuencias subsiguientes el cineasta capta escenas íntimas, momentos de entretenimiento de los *cangaceiros*. María Bonita peina a Lampião que se perfuma con *Fleur d'Amour* y echa perfume en la cámara, escena explícita de su vanidad; Corisco cuenta historias; Al sonido de la música “*Baile Perfumado*” los cangaceiros bailan en fiesta; Lampião habla de sus batallas y heridas y al final hace una presentación gloriosa de sí mismo.



Escenas íntimas, momentos de relajación de los *cangaceiros*

<sup>296</sup> “Lampião quer controlar o que é mostrado sobre si mesmo. E nessa tentativa de apoderar-se do discurso que é elaborado sobre si acaba desagradando as autoridades. Então vemos que o que há de popular em sua figura nada em a ver com ingenuidade e tradicionalismo o que se refere ao poder da imagem. (...) Trata-se em certa medida, de uma troca simbólica entre Benjamin e Lampião, na qual o cangaceiro passa a compreender o poder de suas imagens na construção de seu mito, e então, resolve “administrar” o material produzido sobre ele. (...) o que temos em o *Baile perfumado* é um jogo de intenções indissocialmente imagéticas e simbólicas, que colaboram na construção das imagens públicas de Benjamin e de Lampião. Á troca, portanto no sentido de que ambos tentam ganhar com o material filmado – Benjamin lucra com sua imagen emprendedora e destemida e Lampião com a fixação de sua força e poder na película cinematográfica.” JORGE, Marina Soler, *Cultura Popular no cinema brasileiro dos anos 90*, São Paulo: Editora Arte e cultura: Fapesp, 2009, p. 178.

La cámara seduce, hace resaltar las vanidades y el lado exhibicionista de los personajes.

“Estamos aquí delante del “baile perfumado” que da nombre a la película, y que nos lleva al aspecto burgués del cangaço que estamos viendo. Sinestésicamente, lo que Paulo Caldas y Lírío Ferreira acaban por proponernos con ese nombre es la visión del lado festivo y despreocupado del bando a la vez que el aroma de la vanidad que está imbuida en su auto representación.”<sup>297</sup>

Lampião en Baile Perfumado “adquire una dimensión de ídolo pop”<sup>298</sup>, tan característico de la cultura de masas. Lo que importa es la transformación del mito por el cine, ahora él “es proyectado en una esfera de *pop star* (...) el film hace la transformación de Lampião en un ícono vacío de contenido.”<sup>299</sup>

La hazaña de Benjanin Abrahão tiene un fuerte impacto en los medios de comunicación<sup>300</sup>. El personaje da entrevistas y sale en los periódicos como el cineasta valeroso, “el árabe que filmó Lampião”, haciendo destacar y dando notoriedad al mito. En las noticias se publicaron fotos y una nota escrita por Lampião

*“Ilmo. Sr. Benjamin Abrahão – Saludos*

*Vengo a afirmar que fue la primera persona que consiguió filmar yo con todos los mi compañeros cangaceiros, filmando así todos los movimientos de nuestra vida en el sertão nordestinos. Otra persona no consiguió ni conseguirá ni siquiera yo sentiré más.*

*Sin más del amigo – Cap. Virgulino Ferreira da Silva*

*Vulgo Cap. Lampião”*<sup>301</sup>

<sup>297</sup> “Estamos aqui diante do “baile perfumado” que dá nome ao filme, e que nos remete ao aspecto aburguesado do cangaço que estamos vendo. Sinestesicamente, o que Paulo Caldas e Lírío Ferreira acabam por nos propor com esse nome é a visão do lado festivo e despreocupado do bando ao mesmo tempo o aroma da vaidade que está imbuida na sua auto-representação.” JORGE, Marina Soler, *Cultura Popular no cinema brasileiro dos anos 90*, op. cit., p. 185.

<sup>298</sup> JORGE, Marina Soler, op.cit., 2009, p. 187.

<sup>299</sup> XAVIER, Ismail, “Dramaturgias do cinema brasileiro – Inventar narrativas (para dar conta das experiências contemporâneas)”, En: *Cinemas*, Vol.11: 79.120, maio/jun. 1998, págs. 94,95. Apud: JORGE, Marina Soler, op.cit., 2009, pp. 187, 188.

<sup>300</sup> Véase noticias sobre Abrahão En: *Correio de Aracaju* (21/10/1936), *Diário de Pernambuco* (27/12/1936); sobre la filmación de Lampião; *O Povo* (28/12/1936; 29/12/1936, 31/12/1936, 12/01/1937 e 03/04/1937); *Diário de Pernambuco* (16/01/1937; 20/01/1937; 12/02/1937); *O Cruzeiro* (06/03/1937); *Correio de Aracaju* (11/05/1938). Citado en FACÓ, Rui, *Cangaceiros e Fanáticos*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 4a.ed., 1976; MELLO, Frederico Pernambucano, *Guerreiros do sol*, São Paulo: A Girafa, 2a.ed., 2004 Apud: FONSECA, Vitoria Azevedo da, *O cinema na história e a história no cinema: pesquisa e criação em três experiências cinematográficas no Brasil dos anos 1990*, op. cit., p. 196.

<sup>301</sup> ““Ilmo. Sr. Benjamin Abrahão – Saudações/ Venho lhi afirmar que foi a primeira peço que conseguiu filmar eu com todos os meu peçoal cangaceiros, filmando assim todos us muvimento da noça vida nas catingas dos sertões nordistinos. Outra peço não

El 6 de marzo de 1937, la revista *O Cruzeiro* de circulación nacional expuso un artículo con fotos de la pandilla. Eso supuso una reacción por parte del *Estado Novo* de Getulio Vargas que no podía permitir que el *cangaço* afrontara su moderno proyecto nacional. A partir del episodio el movimiento fue combatido con gran tenacidad, resultando en su fin.

La modernidad representada en la disparidad tecnológica de las armas del gobierno y la exposición del *cangaço* en el cine<sup>302</sup> fueron la causa del fin de los bandoleiros. Benjamín contribuye a la muerte de Lampião.

“Irritando al Estado Novo, incluso involuntariamente - sus planes fueron a la ruina con eso - Benjamín se mete en la cadena causal de la muerte de Lampião, y acaba por dar su tiritito en la realeza. Tiro dado involuntariamente mata de la misma manera, se dice en el *sertão*.”<sup>303</sup>

*Baile Perfumado* presenta la modernidad y el progreso que entran en el *sertão* poniendo fin al *cangaço*. La película en los desenlaces finales nos enseña las imágenes originales tomadas por Abrahão en 1936. En abril de 1937, después de su única exhibición en el Cine Moderno de Fortaleza, por órdenes de Lourival Fontes, director del DIP (Departamento de Prensa y Propaganda) la película original “*Lampião, rei do cangaço*” queda prohibida por el gobierno considerada “un atentado a los créditos de la nacionalidad”.

Benjamin Abrahão Botto, según versión oficial, fue asesinado por crimen pasional en 18 de mayo de 1938. El 28 de julio del mismo año, en un ataque sorpresa, la pandilla de Lampião fue masacrada en Angicos por la policía. Sus muertes marcan el fin del *cangaço* que dominó el *sertão* por más de cuarenta años.

---

*conseguiu nem conseguirá nem mesmo eu consintirei mais. /Sem mais do amigo – Capm. Virgulino Ferreira da Silva/ Vulgo Capm. Lampião.”* MELLO, Frederico Pernambucano de, *Quem foi Lampião*, Recife/Zurich: Editora Stahli, 1993, p. 143.

<sup>302</sup> “La película de Benjamin Abrahão representando a la pandilla de cangaceiros de alguna manera es responsable del endurecimiento de la lucha contra el *cangaço*. Mostrar “y” dar voz “a otro a través del cine aquí está lejos de ser una actividad única positiva y pacífica; una película puede, en cierta medida, matar, o llevar a la muerte.” JORGE, Marina Soler, op.cit., 2009, p. 185.

<sup>303</sup> “Irritando o Estado Novo, mesmo sem querer – seus planos foram à ruína com isso – Benjamim mete-se na corrente causal da morte de Lampião, findando por também dar o seu tirinho na realeza. Tiro dado sem vontade mata do mesmo jeito, diz-se no *sertão*.” MELLO, Frederico P, *Guerreiros do sol – violência e banditismo no nordeste do Brasil*, São Paulo: A Girafa Editora, 2004, p. 317.



*Baile perfumado* subraya la muerte de Lampião simbólicamente cuando en una escena el teniente Lindalvo Rosas encuentra a la pandilla muerta y en un plano detalle en cámara lenta, pisa el frasco de *Fleur d'Amour*, perfume de Lampião.

Tras la muerte, la película sugiere que el mito de Lampião sigue con fuerza. Y por qué no decirlo, recreándose a través del cine. En un plano general al sonido de Chico Science se enseña el paisaje verdoso. Se produce un corte para la imagen documental de Abrahão, en plano medio blanco y negro el cangaceiro camina en dirección a la cámara. La secuencia sigue intercalando imágenes reales de los cangaceiros y del paisaje en planos generales. Hasta que vemos la escena del “gobernador del *sertão*” glorioso en la cima de un cañón. La escena exalta el carácter mítico del personaje, ahora eterno ídolo del cine nacional.



Imágenes documentales y el paisaje local resaltan el carácter mítico de Lampião a través del tiempo

*Baile perfumado* finaliza con la escena de Benjamín Abrahão, 25 años antes, llegando a Recife. En la escena, Said, un familiar que le recibe en el puerto, pregunta qué es lo que vino hacer. El libanés contesta: “cambiar el mundo”; Said replica: “solo Dios puede cambiar el mundo”, por fin Benjamín dice: “los inquietos cambiarán el mundo”. Plasmando así una sentencia que conduce toda su vida, en el intento de cambiar y ampliar las perspectivas. De algún modo consigue su objetivo cuando registra con su cámara una pequeña muestra de la vida de Lampião y su pandilla.

La frase encierra un planteamiento inquietante que reafirma un posicionamiento estético que permanece constante en toda la cinta. El de plasmar en la gran pantalla, el *sertão*, como nunca había sido visto antes.

*Narradores de Javé*<sup>304</sup> de Eliane Caffé, grabada en Gamelera da Lapa, pueblo de 2.000 habitantes situado en las márgenes del río San Francisco, al sur de Bahía, es una película que explora una vez más el universo arcaico del *sertão*, pero haciéndolo desde una mirada más cercana a ese ambiente, una mirada desde dentro, nativa. La historia es narrada por un antiguo morador de *Javé*, Zaqueu,



El narrador Zaqueu

como si contara una fábula, un “caso contado”, recordando las desventuras de los habitantes del Valle de Javé. Ante la amenaza de desaparecer bajo las aguas del una nueva presa, el pueblo decide escribir un “dossier científico”, un escrito de “verdades”, reuniendo las memorias del origen y los “grandes hechos” de la formación del pueblo de Javé, lo que comprobaría su valor histórico, consiguiendo así, el estatuto de monumento y Patrimonio de la Humanidad. Sólo así la ciudad se salvaría de la inundación provocada por el progreso. Para ello necesitan un escritor que ponga en el papel de forma “científica” ese “inventario de memorias”<sup>305</sup>, las leyendas del pueblo, sus héroes, herencias y formación cultural. ¿Pero dónde encontrar la persona más adecuada para el trabajo en un pueblo de analfabetos? El único que podría salvarlos era Antonio Biá, ex cartero desterrado, expulso del pueblo por sus maledicencias. Biá, personaje lleno de picardía, con el propósito de conservar su empleo había escrito cartas falsas con cotilleos embusteros para aumentar su flujo de trabajo y evitar que el puesto del correo cerrara. Una curiosa ironía que el odiado mentiroso sea quien tendrá que escribir la gloriosa historia de Javé. El personaje Biá está en realidad basado en una historia real que inspira el guión de la película. En entrevista Eliane Caffé nos cuenta:

<sup>304</sup> Premios: Premio da crítica no Festival Internacional de Friburgo, Suíça, 2003; Premio Gilberto Freyre no Cine PE - Festival do Audiovisual 2003 (antigo Festival de Recife) ; Premios de mejor película del jurado oficial y del popular, premio de mejor actor para José Dumont en el Festival de Rio 2003; Premios de mejor película independiente y mejor guión en el 30º Festival Internacional do Filme Independiente de Bruselas, Bélgica ; Premio de mejor película en el VII Festival Internacional de Cinema de Punta del Este, 2004 ; Mejor película de ficción no 5º Festival de Cinema des 3Ameriques, realizado en Quebec, Canadá, 2004.

<sup>305</sup> CÔRTEZ, Norma, “História, memória e derrisão em Narradores de Javé”, En: Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Cuestiones del tiempo presente, puesto en línea el 20 abril 2010. Disponible en: URL: <http://nuevomundo.revues.org/59591>. Último acceso en: 20 Ago. 2012.

“Conocía la historia Pedro Cordeiro Braga, quien ya murió, mientras leía el libro, *Artesãos da Memória*, tesis de la investigadora minera Vera Farag Ferreira. Pedro era un empleado de la oficina de correos en Vau, en Minas Gerais, que iba a ser cerrada por falta de movimiento de cartas. Para mantenerla abierta, comenzó a escribir cartas a varias personas para mantener el flujo. Comencé a mantener correspondencia con él y hablar al respecto con Luiz Alberto de Abreu, guionista de la película, para desde este punto de partida filmar la actividad de los contadores de historias.”<sup>306</sup>

Así empieza *Narradores de Javé*. Como apunta Alexandre Werneck, la película es casi una “taxonomía de verdades”<sup>307</sup>, una recopilación de relatos, diferentes visiones de la formación cultural, es memoria colectiva, valores, tradiciones y oralidad. La película toca diversos temas, habla de la confrontación entre progreso y tradición, del poder de la palabra escrita, del choque entre invención, imaginación y la verdad, enfatizando y cuestionando los modelos de interpretación histórica que suelen apagar los conflictos en la construcción del sentimiento de pertenencia. Pero ante todo, según Eliane Caffé, en la película el gran protagonista es la palabra. Es interesante destacar el enfoque del poder de la palabra en un pueblo donde la tradición oral todavía es más importante que la escrita. El film vuelve a ese lugar de la tradición y oralidad, donde todavía hay espacio para la invención. En una tierra de analfabetos, con la llegada del progreso, la falta de la palabra escrita, del documento, del hecho histórico, desestructura su modo de vida, amenazando su futuro y quizá provocando su desaparición sin ningún registro. La historia de Javé es una de tantas otras que ocurren en el *sertão* brasileño, una historia de poblados olvidados que sobreviven de la tradición de sus palabras. Hasta que llega el desarrollo capitalista con sus presas y los saca de ahí sin dejar huellas.

---

<sup>306</sup> “Soube da história do Pedro Cordeiro Braga, que já morreu, ao ler o livro *Artesãos da Memória*, tese da pesquisadora mineira Vera Felinto Ferreira. Pedro era funcionário de uma agência de correio em Vau, em Minas Gerais, que ia ser fechada por falta de movimento de cartas. Para mantê-la aberta, ele começou a escrever cartas para várias pessoas, de modo a manter o fluxo. Comecei a me corresponder com ele e a conversar a respeito com o Luiz Alberto de Abreu, roteirista do filme, no sentido de partirmos desse ponto de partida para filmar a atividade dos contadores de história.” CAFFÉ, Eliane, En: Revista *Época* s/d. Disponible en: <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT661520-1655,00.html> ; Último acceso en: 20 Oct. 2012.

<sup>307</sup> WERNECK, Alexandre, “Narradores de Javé”, En: Revista Contracampo, Disponible en: <http://www.contracampo.com.br/58/narradoresdejave.htm> ; Último acceso en: 21 Ago. 2012.

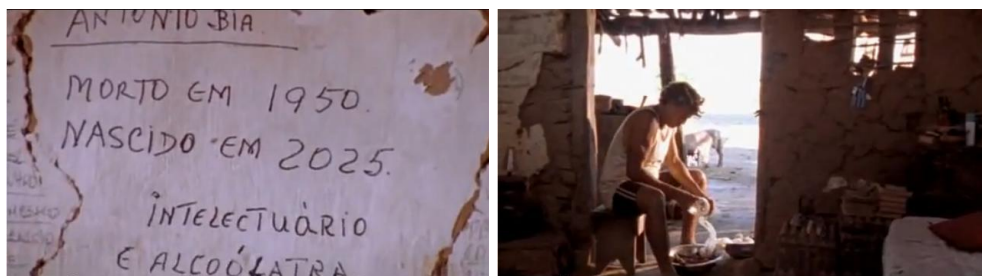
El guión escrito por Eliane Caffé y Luís Alberto de Abreu fue producto de una indagación de casi 4 años. Los autores viajaron por el interior de las provincias de Minas Gerais, Bahia y Espirito Santo recogiendo cuentos de los contadores de historia ribereños. Según Luís Alberto Abreu:

"la escucha atenta del drama de los habitantes de pequeñas comunidades amenazadas por la construcción de presas, alteraron los elementos de ficción. Y, si por un lado, no llegaron a romper el carácter ficcional del guión, por otro, ayudaron a consolidar el valor dramático y la consistencia humana, inestimables elementos presentes en el guión y la película."<sup>308</sup>

En su construcción estética la película opta por el lenguaje dinámico hecho con desparpajo en el que la velocidad de la palabra gana musicalidad y gracia. El escenario son las localizaciones, casas del propio pueblo, sus calles, filmado con una luz naturalista y la cámara documental con encuadres íntimos, llenos de primeros planos que remarcan la subjetividad y la fisionomía de la gente de Javé acompañando la palabra, el habla de los personajes como si fuera un oyente. El reparto compuesto por actores y gente del pueblo aporta veracidad y cercanía a la narración.



Fisionomía de la gente de Javé



Antonio Biá, el historiador que poetiza

<sup>308</sup> "a escuta atenta do drama dos moradores de pequenas comunidades ameaçadas de extinção pela construção de hidrelétricas, alteraram significativamente os elementos da ficção. E, se por um lado, não chegaram a quebrar o caráter ficcional do roteiro, por outro, ajudaram a consolidar o valor dramático e consistência humana, elementos inestimáveis presentes no roteiro e no filme." ABREU, Luis Alberto; CAFFÉ, Eliane, *Narradores de Javé*, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, roteiro – 17ª versão 2004, p. 8.

La clave del guión es el humor con una visión anecdótica del proceso histórico, donde se cuenta la “Odisea Javeica” dentro de una estructura narrativa que relativiza el discurso oral, el conflicto de versiones. Nos damos cuenta que la organización de la historia tiene versiones dispares según el interés de los diferentes grupos sociales que prestan su testimonio. Los intereses personales y la vanidad de esos actores sociales sobrepasan el interés colectivo. Cada personaje de forma inventiva revela, en su relato, historias acerca de la grandiosidad de sus parentescos. Añádase a eso, nuestro “historiador” Biá que se empeña en poetizar, cree que “una cosa es la historia contada y otra la escrita”, prefiere el adorno, quiere “florear” otorgando mayor grandiosidad a la historia *javélica*. La agudeza del personaje se evidencia en su presentación al espectador cuando la cámara entra en su casa y vemos en la pared una inscripción “Antonio Biá, Muerto en 1950 y nacido en 2025, Intelectual y Alcohólico”. En seguida el personaje se nos presenta “llenando una longaniza”, literalmente. En Brasil llenar la longaniza es un dicho popular que quiere decir “meter paja”, llenar el globo, enrollarse”. Con esa metáfora visual el espectador se da cuenta que se trata de un escritor astuto.

#### Para Eliane Caffé el objetivo

"era mostrar el choque de versiones entre narradores y trabajar sobre la riqueza de la narración oral. Hicimos tres viajes al *sertão*, investigamos las historias de los lugares con los lugareños y vimos la riqueza de las versiones. Hemos querido relativizar el carácter de texto histórico oficial y mostrar el juego de interés contenido en las versiones oficiales. Si la historia fuera contada por los negros de Brasil, sería otra historia y con otras fechas conmemorativas.”<sup>309</sup>

La película se estructura en 3 partes narrativas: la primera, transcurre en el presente donde Zaqueu narra la historia que ocurrió en el Valle de Javé, la segunda en el pasado, con los acontecimientos vividos en el poblado, y la tercera en el espacio narrativo de los *flash-backs* míticos que cuentan las historias imaginadas sobre la formación

---

<sup>309</sup> “era mostrar o choque de versões entre contadores de histórias e trabalhar em cima da riqueza da narração oral. Fizemos três viagens ao sertão, pesquisamos histórias dos lugares com os moradores e vimos a riqueza de versões. Queríamos com isso relativizar o caráter oficial do texto histórico e mostrar o jogo de interesses contido nas versões oficiais. Se a História do Brasil fosse contada pelos negros, seria uma outra História e com outras datas comemorativas.” CAFFÉ, Eliane. En: Revista *Época* s/d. Disponible en: <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT661520-1655,00.html> . Último acceso en: 20 Oct. 2012.

del pueblo de Javé. Como recurso estético la dirección de arte utiliza el color para diferenciar cada momento narrativo. El cromatismo heterogéneo de la película subraya cada narrador con su relato por medio de un tono de color diferenciado, resaltando, así, una atmósfera lúdica e inventiva que acompaña cada historia y exaltando el poder simbólico de la oralidad.

Podemos averiguarlo en las versiones sobre el mito fundador contadas por cada uno de los personajes del pueblo. Vicentino nos relata la saga del guerrero Indalecio fundador del pueblo, de quién es descendiente indirecto. Empieza su relato abriendo el arca de recuerdos donde saca una imagen de San Jorge, una analogía metafórica de la imagen de Indalecio. En el flash-back queda marcado el uso de colores fuertes, destacando el rojo de la capa del héroe y su caballo blanco.



La saga del guerrero Indalecio

En el segundo relato ahora es Deodora la que nos cuenta su versión, que tiene a Mariadina como heroína, de quién también es descendente directa... nos presenta a Mariadina como una mujer fuerte y de mucho valor que guía al pueblo hasta donde estarían las tierras del valle de Javé. En su flash-back las imágenes tienen un tono pastel rosáceo, saturando un poco la iluminación.





La historia de la heroína Mariadina

Ahora quien nos cuenta la historia es Firmino negando la grandiosidad de Indalecio y Mariadina con su versión sarcástica del mito fundador. Para él Indalecio sufría de diarreas y Mariadina era una loca medio bruja que merodeaba por ahí. En su flash-back las imágenes aparecen en tonos ocres como fotografía en sepia, envejecida.



Firmino y la negación de los mitos de Indalecio y Mariadina

Por último está la versión del Padre Cariá, una especie de chamán africano que cree que Brasil es una gran aldea de África. Su héroe es Indaleô que tiene la misión de llevar a su pueblo de vuelta a su tierra. El flash-back mítico recibe tonos dorados.



La historia de Indaleô el héroe africano

Después de pasear por todo el pueblo recolectando historias, Biá parece ya no ser dueño de sí. Día y noche la gente de Javé le perseguía pidiendo que su versión entrara en el libro. Es entonces cuando Biá se da cuenta del enmarañado de relatos conflictivos y parece no saber qué hacer con ello. La escena que señala el momento es cuando dibuja el vuelo de una mosca sobre el papel en el blanco del libro.



Otra secuencia destacable es cuando Biá aparece en un primer plano tumbado en su cama borracho: parece darse cuenta que el esfuerzo de nada valdrá, escucha el ruido de la lluvia, ve las gotas que caen sobre la mesa, hasta que en una alucinación ve la inundación de su casa, escena que representa la llegada del fin, con el agua que vendrá con la apertura de la presa.



Escena que representa la llegada del fin

La secuencia siguiente comienza con un alboroto delante de la placa que indica la construcción del embalse, cuando los ingenieros llegan a Javé anunciando el fin. En ese momento otra escena provoca curiosidad. Uno de los ingenieros en la plaza empieza a grabar a la gente del pueblo que ahí está. Parece querer guardar instantáneas de esa gente perdida en el interior del país, como si fuera un mediador entre el antiguo y el nuevo, entre el pueblo y el poder. Representa la élite y recibe de la gente una respuesta: declaraciones angustiadas con un tono de protesta punzante. Para el crítico Luis Alberto Rocha Melo, la escena formulada por Eliane Caffé es una "interesante crítica al propio cine brasileño, o incluso, la máxima demagógica de la cámara como la "ventana al mundo".<sup>310</sup>



El ingeniero graba declaraciones del pueblo en tono de protesta

<sup>310</sup> MELO, Luís Alberto Rocha. "Intelectuários e a barca do atraso em Narradores de Javé." En: Revista Contracampo, Disponible en: <http://www.contracampo.com.br/58/javemorris.htm> . Último acceso en: 20 Oct. 2012.

*Narradores* destaca también el sonido y la música como instrumento expresivo, la banda sonora de Dj Dolores, haciendo una contraposición entre la música popular, los sonidos tradicionales y la música contemporánea. Según Eliane eligió al DJ por que representa el enlace entre lo contemporáneo y lo arcaico:

“Porque él refleja en su música la contemporaneidad en esos lugares arcaicos. Filmamos en Gamaleira de la Lapa, al borde del río San Francisco, en Bahía, donde hay un carro de buey y una antena parabólica. Es increíble. Algunas casas no tiene cuarto de baño, pero la población está conectada con el mundo. Dj Dolores tiene esa *nordestinidade* contaminada por la sonoridad externa al sertão”<sup>311</sup>

La dicotomía entre lo contemporáneo y lo arcaico queda subrayada en el desenlace de la trama, en una secuencia que simboliza la incapacidad del pueblo de detener el progreso. En la secuencia, Biá se exime del papel de escriba, intenta huir, dejando una carta que dice: “en respeto a las historias es mejor que se quede en la boca del pueblo porque en el papel no hay mano que le dé razón”. El personaje se ve incapaz de cumplir la tarea. Cuando lo encuentran, en una escena muy dramática finaliza:

*¿Vosotros creéis que escribir esas historias parará la presa? ¿No, no... y sabe por qué? Porque Javé es sólo un agujero perdido en el hueco del mundo (...) ¡Lo que somos es una gatuza esmirriada que casi no escribe el propio nombre, pero inventa historias de grandeza para olvidar la vida llana, sin futuro ninguno! ¿Y vosotros creéis que los hombres van a parar la presa y el progreso por un montón de analfabetos? No van, no. Es un hecho. Es científico!...*

---

<sup>311</sup> “Porque ele reflète em sua música a contemporaneidade nesses lugares arcaicos. Filmamos em Gamaleira da Lapa, à beira do rio São Francisco, na Bahia, onde há carro de boi e antena parabólica. É incrível. Algumas casas não tem banheiro, mas a população está ligada no mundo. Dj Dolores tem essa *nordestinidade* contaminada pela sonoridade externa ao sertão.” CAFFÉ, Eliane. En: Revista *Época* s/d. Disponible en: <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT661520-1655,00.html> . Último acceso en: 20 Out. 2012.

Al final, el tiempo pasa y la gente abandonada a su propia suerte ve la llegada de “las aguas”, resisten hasta el último momento y sufren al pie de la presa sin creer en lo que ven. Biá sufre al ver que no pudo hacer nada y mira desconsolado la iglesia inundada. Pero se agarra al libro y decide escribir la historia del recomienzo del nuevo Javé que todavía está por construirse. Quizá una metáfora que nos lleva a creer que por medio de la palabra y del cine podemos construir una nueva historia nacional.



Biá decide escribir la historia del nuevo Javé

### 7.3 | Auto da Compadecida: cultura popular y la picaresca nordestina |

El *Auto da Compadecida*, dirigida por Guel Arraes, es un guión adaptado por Guel Arraes, Adriana Falcão y João Falcão de la pieza homónima de Ariano Suassuna<sup>312</sup>. Filmada en 35 mm para una micro serie de televisión en 1999 fue reeditada en 2000, con una hora menos de duración y llevada al cine, siendo, posteriormente, lanzada en DVD. Para comprender mejor *Auto da Compadecida* se hace necesario una introducción sobre la obra de teatro, el autor y sus presupuestos estéticos.

El *Auto da Compadecida*, escrita en 1955 y estrenada en 1957 en Recife, es una obra que dio a Ariano Suassuna protagonismo en el escenario del teatro brasileño. Está basada en las novelas populares del nordeste y forma parte de la lucha del autor por hacer un arte erudito a partir de las raíces de la cultura brasileña. La pieza fue concebida como una representación dentro de otra representación, como si estuviera dentro de un espectáculo de circo. Ese ejercicio metalingüístico se refleja en la película en una alusión al cine.

Ariano, se transforma a lo largo de su vida en un verdadero investigador del imaginario nordestino y busca en su labor la construcción de una cultura popular genuinamente brasileña. Encuentra en la sabiduría popular, en la oralidad, en el discurso colectivo, en la literatura de cordel<sup>313</sup> del nordeste, en las xilografías, en la música de raíces, la forma idónea para recuperar la memoria y la identidad nacional. Ese rescate concretado en el Movimiento Armorial<sup>314</sup> de Suassuna, abrió espacio para la intensificación de los estudios sobre la cultura popular y el baúl simbólico nacional, que hoy se ve reflejado en diversas tesis, películas, piezas de teatro sobre la poesía, el arte popular y los folletos nordestinos.

---

<sup>312</sup> Biografía Ariano Suassuna en la Academia brasileña de letras. Disponible en: <http://www.academia.org.br/>; Último acceso en: 20 Oct. 2012.

<sup>313</sup> Según Candace Slater el cordel es importante no sólo por su valor propio como objeto cultural sino también por su gran influencia en la cultura brasileña del siglo XX, influencia que alcanza los más diversos ramos de nuestra cultura, sea como vehículo de comunicación de masas (en la divulgación de ideas políticas, religiosas o sociales), o como producto cultural, lenguaje en que dramaturgos, pintores, autores reconocidos bebieron de la fuente. SLATER, Candace, *A vida no Barbante – a literatura de cordel no Brasil*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984, p. 46.

<sup>314</sup> El arte armorial brasileño es aquel que tiene como trazo común principal la ligazón con el espíritu mágico de los "folletos" del romancero popular del nordeste (literatura de Cordel), con la música de viola, rabeca o pífano que acompaña sus canciones, y con la xilografía que ilustra a sus capas, así como el espíritu y la forma de las artes y espectáculos populares con ese mismo Romancero relacionados. SUASSUNA, Ariano, *O movimento Armorial*, 1974, p. 7.

La revalorización de la literatura de cordel como fuente de inspiración creativa<sup>315</sup> suscitó debates. Curiosamente, la expresión literatura de cordel es de cuño ibérico y se refiere a los impresos populares en forma de libretos u pliegos sueltos que colgados en bramantes (cordeles) eran expuestos para la venta en las calles, plazas y mercados. Narciso Alonso Cortés dice:

“Solían colocarse montados sobre varios bramantes que sujetos con puntas a lo largo de la pared, se ponían horizontal y paralelamente en tiendas, portales y aún en plena calle, en la fachada de alguna casa. Romances y coplas de ciego, historias caballerescas, vidas de santos, novelas cortas, comedias, biografías de hombres célebres eran el contenido de aquellos pliegos, que servían de pasto a los lectores del pueblo.”<sup>316</sup>

Ariano Suassuna, bebe directamente de esas fuentes constituyentes del imaginario colectivo brasileño. La representación de esos símbolos en una narrativa repleta de intertextualidad nos lleva a diversos textos e imágenes que formaron el repertorio del autor.

La experiencia de trasponer para el teatro los mitos, el espíritu y los personajes de los folletos y novelas asociadas a los espectáculos teatrales nordestinos, *bumba-meu-boi* y *mamulengo*<sup>317</sup>, ocurre en 1955, con el *Auto de la Compadecida*, cuyo primer acto está basado en el folleto “*O enterro do cachorro* (El entierro del perro)”, de Leandro Gomes de Barros; el segundo, la “*História do cavalo que defecava dinheiro* (La Historia del caballo que defecaba dinero), también anónimo y el último acto origina-

---

<sup>315</sup> El escritor Carlos Drummond de Andrade alaba la literatura de cordel como fuente de invención creativa nacional: “La poesía de cordel es una de las manifestaciones más claras del espíritu inventivo, sentido del humor y capacidad crítica del pueblo brasileño, en sus clases modestas en el interior. El poeta cordelista expresa con felicidad aquello que sus compañeros de vida y de clase económica sienten realmente. La espontaneidad y gracia de estas creaciones hacen que el lector urbano, más sofisticado, les dedique interés, despertando aún la investigación, y análisis de los expertos de la Universidad. Esto es una poesía de celebración social que alcanza una gran área de sensibilidad.” ANDRADE, Carlos Drummond. Apud: SLATER, Candace. *A vida no Barbante – a literatura de cordel no Brasil*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

<sup>316</sup> En artículo “Los pliegos de cordel”, Apud: Antonio Rodríguez-Moñino. Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI), p. 126.

<sup>317</sup> *Bumba meu Boi* es casi una ópera popular, un baile dramático folclórico de la cultura brasileña común en las regiones norte y noreste de Brasil. El baile surgió en el siglo XVIII, como una forma de crítica a la situación social de los negros e indígenas. El *bumba-meu-boi* combina elementos de la comedia, drama, sátira y tragedia, intentando demostrar la fragilidad del hombre y la fuerza bruta de un buey. El *Mamulengo* es un tipo de fantoche típico del noreste. Sus presentaciones se realizaban en plaza pública durante las fiestas religiosas, presentando temas bíblicos o sobre la actualidad, haciendo retratos de la cotidianidad del pueblo en un tono cómico y satírico. Forma parte de la cultura del noreste brasileño desde la época colonial. Fuente: <http://pt.wikipedia.org>; Último acceso en: 12 Nov. 2012.

do directamente del auto popular “*O castigo da soberba* (el castigo de la soberbia)”<sup>318</sup>.

En *Auto de la Compadecida* averiguamos el influjo directo de la literatura medieval ibérica de los romanceros, de los Autos<sup>319</sup>, del teatro portugués de Gil Vicente, del teatro español del siglo XVII, de la novela picaresca y de la *commedia dell'arte*.<sup>320</sup> La medievalidad de alguna manera ya estaba presente en la cultura brasileña, heredera del imaginario portugués, que había sobrevivido en las fiestas, en la devoción religiosa o en diversas manifestaciones culturales pero, sin embargo, Ariano, pone en evidencia la conversación de ese pasado con el presente, entre el humor popular nordestino y los autos y farsas medievales. Maria Aparecida Nogueira afirma que

“Ariano consolida su línea literaria dialogando con autores del pasado o del presente, estableciendo “formas particulares de intertextualidad”, denominación utilizada por Perrone Moisés al tratar de la relación de los escritores modernos con los de la tradición. Fueron Homero, Shakespeare, Molière, Cervantes, Lope de Vega, Gregório de matos, García Lorca, Golgol, Tostói y Dos-toiévski, aquellos que recogieron a los mitos nacionales y populares como materia-prima a ser recreada para que en un según

---

<sup>318</sup> “Esas tres historias son de origen Moira o ibérica, con las raíces afincadas en ese mundo mítico mediterráneo que es tanto peninsular como árabe-negro, y, por lo tanto, brasileño y nordestino”. NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes, *O cabreiro tresmallhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura*, São Paulo: Palas Athena, 2002. Apud: Suassuna, Ariano, “A compadecida e o romanceiro nordestino.” En: Diegues Junior, M. et. Al, *Literatura popular em verso*, 1986, p. 189.

<sup>319</sup> Auto (latín: actu = acción, acto) es un subgénero de la literatura dramática. Breve composición dramática de tema religioso en la que intervienen personajes bíblicos o alegóricos. Segundo Cascudo: Os autos, surgiram aproximadamente no século XII, e representavam teatralmente o enredo popular, através da música e dos cantos religiosos, principalmente nas datas religiosas como a Páscoa e Natal. Quando avaliada a audiência (o elevado público) e a percepção (eficácia de absorção da mensagem) que o gênero provocava sob os receptores, o auto migra da proposta de encenação e memorização dos rituais cristãos católicos a realidade de comunicação visual, como instrumento de catequização. A discussão da moral e dos preceitos católicos articulava-se numa mensagem, cujo estilo lingüístico, alicerçava-se nos modos rudes e simplórios de se falar da população, que por sua vez se encontrava privada dos meios e modos literários. Esta era a proposta existente naquele momento, a que representava uma possibilidade de comunicação catequética (ideológica) junto aos não letrados. CASCUDO, Luis da Câmara, *Dicionário do folclore brasileiro*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988, pág. 85. Apud: MORAES, Patrícia Irina Loose de, *O Auto da Compadecida: do teatro à minissérie*, Dissertação (Mestrado em Mídia e Cultura). Marília: UNIMAR, [s.n.], 2006, p. 15.

<sup>320</sup> La *Commedia dell'Arte* es un género de comedia nacido en el siglo XVI en Italia, basado en la improvisación alrededor de una trama sencilla, por lo que se denominaba también *commedia all'improvviso*. Las representaciones teatrales ponían en ridículo a militares, banqueros, negociantes, nobles y plebeyos siendo su principal objetivo entretener, provocando la risa a través de la música, del baile, las acrobacias y sus diálogos repletos de ironía y humor. Entre sus características destacan, la utilización de personajes fijos como los Zanni o los criados Arlequino, Colombina, el Pantalone, el Dottore, el Brighella, el Capitano y los Innamorati; el desarrollo de las representaciones al aire libre, la construcción escénica a partir de la improvisación en torno a argumentos levemente esbozados denominados canovacci; el uso del lenguaje corporal, el multilingüismo y las medias máscaras para la caracterización de los personajes. Fuente: Wikipedia, IGLESIAS Simón, Pablo. “Italia: Clásicos dell'arte”, En: Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, n. 46, may. 2006, p. 6. Disponible en: <http://www.pabloiglesiassimon.com/textos/Clasicos%20dell%20arte.pdf>; Último acceso en: 14 Nov. 2012.

momento volviesen al pueblo a través de una relación vital de carne y sangre.”<sup>321</sup>

Con ese diálogo, en la recreación de la tradición medieval, en la reproducción de las ideas, de las imágenes del inconsciente colectivo, Ariano acerca lo erudito a lo popular.

El *Auto de la Compadecida* inspirada en las historias populares retrata la simplicidad, el sentido de humor y la fe del *sertanejo*. Enseña así, espontaneidad e improvisación, una simplicidad expresiva al mismo tiempo que una complejidad de contenido, utilizando la ironía, el discurso burlesco como recurso estético, usando el circo, la figura del payaso (el arlequín) y escenarios llenos de significación, donde se puede encontrar la denuncia de problemas socioeconómicos y de la lucha entre clases.

La obra formula críticas a la avaricia de la iglesia ya mundana, al coronelismo, la codicia y mezquindad de la pequeña burguesía, el adulterio, la usura, la gran disparidad social y la miseria del *sertanejo*. Lo hace anecdóticamente y de forma casi pedagógica contándonos con tono moralizante y satírico la saga de João Grilo que, con la ayuda de Chicó, consigue enredar a todos con el fin de garantizar su supervivencia.

En la pieza el autor atribuye al payaso en papel de narrador:

Al escribir esta pieza, donde combate el mundanismo, plaga de su iglesia, el autor quiso ser representado por un payaso, para indicar que sabe, más que nadie, que su alma es un viejo cante, lleno de insensatez y de solercia. Él no tenía el derecho a tocar ese tema, pero osó hacerlo, basado en el espíritu popular de su gente, por qué cree que ese pueblo sufre y tiene derecho a ciertas intimidades.<sup>322</sup>

El payaso funciona como un mediador que establece la conexión entre el autor y el público, es una especie de consciencia crítica que narra el espectáculo a la manera circense, anunciando lo que va a ocurrir:

---

<sup>321</sup> NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes, *O cabreiro tresmallhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura*, São Paulo: Palas Athena, 2002, p. 109.

<sup>322</sup> SUASSUNA, Ariano, *Auto da Compadecida*, Rio de Janeiro: Agir, 34a ed., 2004, p. 16.

“Auto de la Compadecida! El juicio de algunos canallas, entre los cuales un sacristán, un cura y un obispo, para ejercicio de la moralidad.”<sup>323</sup>

Aquí notamos la primera gran diferencia entre la pieza de Ariano y la adaptación de Guel Arraes. En la película el director elimina el narrador explícito, el payaso, añadiendo otros elementos que ayudarán en la construcción del hilo conductor de la trama. En la secuencia de apertura de la película João Grilo e Chicó son presentados invitando al pueblo de Taperoá para que vea la película *Pasión de Cristo*, una gran aventura que enseña la historia de un hombre solo y sin armas que “se enfrenta todo el Imperio Romano”. Vemos en la escena de la proyección de la película en la Iglesia, el uso del metalenguaje, del cine dentro del cine. Ya en el comienzo de la película queda demarcado el discurso del director que va hablar de la lucha de los más débiles en contra de los poderosos de la ciudad de Taperoá recreando el imaginario *sertanejo* bajo la perspectiva de la sociedad de consumo.



João Grilo y Chicó promocionando “La pasión de Cristo”.

La obra de Suassuna tiene un enfoque ideológico y pedagógico, en la película Guel Arraes mantiene la picardía y la sátira social pero hay una pérdida del horizonte utópico. Ya no hay una profundización estética revolucionaria sino un discurso apelativo volcado en la búsqueda de grandes audiencias.

La película *Auto da Compadecida* al gusto de la *Commedia dell'Arte* está compuesta de arquetipos que tienen una representación social y que conducen una trama llena de humor. Así el *Auto*, tiene como personajes principales: João Grilo, pícaro, al gusto de Lazarillo, Quijote y otros personajes de la novela picaresca, usa de la astucia para sobrevivir a la sequía del nordeste, el hambre y la desigualdad social. Engaña a sus jefes, los poderosos de la ciudad de Taperoá o a quien sea necesario para conse-

<sup>323</sup> SUASSUNA, Ariano, op. cit., p.14.



guir lo que necesita. Es un personaje cómico, irónico, el protagonista que desarrolla todos los nudos de la narrativa. Es a través de él que la historia crece, que ocurren (y se resuelven) todas las tramas. En el cine la caracterización añade el estereotipo del hombre muerto de hambre, flaco, débil, con dientes amarillos, vestido con trapos desgastados por el tiempo. El nombre João Grilo es un homenaje al protagonista de un cordel de João Martins de Athayde, llamado “Las proezas de João Grilo”. Segundo Braulio Tavares:

“João Grilo es claramente una nueva encarnación de Pedro Malazarte, quizá nuestro héroe astuto más conocido, y que en la Península Ibérica tenía el nombre de Pedro Urdemalas. Otro antepasado ilustre suyo es el Lazarillo de Tormes, el guía ciego que lucha para sobrevivir en mitad de la miseria y de la violencia, siendo forzado a convertirse en sagaz, trapacero y a veces hasta cruel. También se relaciona con personajes de la *Commedia dell’Arte* europea, como el arlequín: astuto, lleno de espíritu lúdico.”<sup>324</sup>

Chicó, compañero inseparable de João Grilo, mentiroso, cobarde y un poco tonto (desprovisto de la astucia del amigo, el tonto malicioso). En el cine gana una pareja romántica, Rosinha. La historia de amor es añadida para expandir la narrativa y adecuarse a un lenguaje de masas en la búsqueda de una mayor audiencia; Rosinha, no está presente en la pieza, solo en la película. Es la pareja romántica de Chicó, representa la aristocracia rural junto con su padre el Major Antonio Moraes. Al final queda desheredada por casarse con el pobre Chicó; Cabo setenta y Vicentão, dos valientes, personajes de la obra “*Torturas de un corazón*” de Ariano Suassuna, añadidos por Guell Arraes para dinamizar la trama, en la disputa por el amor de Rosinha. Su caracterización en la película está de acuerdo con la imagen que se quiere dar a los personajes, Cabo Setenta se viste de manera aliñada, su tono de voz es formal correspondiente a su cargo como oficial de policía. Ya Vicentão es el típico matón bronco, rudo, viste camisetas dobladas que enseñen sus músculos; Cura, obispo, representan el poder de la iglesia en la manutención del status quo. Aunque sean religiosos, son corruptos y se dejan llevar por la codicia y la ambición en el episodio del

---

<sup>324</sup> SUASSUNA, Ariano, op. cit., p. 180.

entierro del perro; Antônio Morais, representa el poder económico, ante quien se doblan los pobres y los sacerdotes. Representación del extinto *coronelismo* nordestino, del régimen aristocrático y autoritario; Panadero y Dora, representan la pequeña burguesía que explora la mano de obra, la mujer representa el tema del adulterio; Severino e o Cangaceiro, simbolizan la lucha contra el Estado. Hace alusión a Antônio Conselheiro, la Guerra de Canudos y a Lampião personajes de la historia del nordeste brasileño. Representa la disputa entre dominantes y dominados. En la película de Arraes, Severino gana importancia, aparece desde el principio de la narrativa disfrazado de mendigo, que en varias escenas se pone a pedir dinero a los otros personajes de la trama, delante de la iglesia, pero resulta que todos lo desprecian, incluso el cura y obispo, olvidándose por completo de la caridad cristiana; Demonio y Encourado (diablo), el encourado es el diablo que según creencia popular en el nordeste brasileño es un hombre que se viste como un vaquero (o sea, vestido de cuero), es terrible y orgulloso. Su mayor deseo es ser igual a Dios, quiere la obediencia y devoción. En la pieza el demonio y el Encourado son dos personajes distintos, el demonio es el criado del diablo. En la película en demonio y el diablo son representados por el mismo actor pero se diferencian cuando el diablo se enfada o quiere enseñar su poder, apareciendo como un monstruo metamorfoseado. Al diablo se le da una función de inquisidor que relata los pecados cometidos por cada uno de los personajes, denunciando la corrupción, el adulterio, y la mentira; Manuel, es Jesucristo, moreno, la encarnación de la justicia; La Compadecida, Nuestra señora es la abogada de los pobres y pecadores, intenta amenizar y explicar las causas de sus pecados. Habla en favor de los hombres, se compadece de su destino, de su mayor debilidad, el miedo que les hace cometer tantos errores. Es la gran mediadora entre el hombre y Jesucristo.

Es esencial destacar que la película se origina a partir de una micro serie rodada en 35 mm, hecha para la televisión, que como producto cultural tiene su propio lenguaje con una narrativa acelerada, llena de planos cortos, encuadres cerrados, diferentes puntos de vista, planos y contra planos, compuesta para ser vista con *breaks* para los anuncios. Además de eso, por tratarse de una producción seriada en capítulos, se crea una expansión narrativa con nuevas tensiones, mini tramas y nuevos personajes. Guell Arreas aumenta la narrativa agregando una historia romántica entre

Rosinha y Chicó, tan comunes en las telenovelas como un arma para conseguir mayor audiencia. Usando intertextos, añade dos personajes de otra obra de Suassuna, *Torturas de un corazón*, que van a pelear con Chicó por el amor de Rosinha. Utiliza también, la anécdota de la puerca de barro que está en la pieza de Suassuna, *El Santo y la puerca*, que nos cuenta la historia de un personaje que se priva de muchas cosas para ahorrar y poner todo su dinero en su puerca de barro; resulta que al final, después de una larga espera, el dinero ya perdió su validez. Lo mismo le ocurre a Rosinha que gana como dote de la boda, una puerca de barro de su abuela, pero acaba por descubrir que quedará pobre porque el dinero ya carece de valor.

Además de textos de Suassuna, Guel Arraes hace referencia al *Mercader de Venecia* de Shakespeare en la escena en que João Grilo presenta Chicó a Antonio Morais como pretendiente de Rosinha. João Grilo una vez más en una maniobra sagaz intenta engañarlo diciendo que Chicó en realidad es abogado, hijo de un estanciero de una finca llamada “Serra Tallada”. Antonio Morais, acepta que Chicó se case con Rosinha, presta dinero para la realización de la boda y reforma de la iglesia, pero, pide como garantía un trozo de carne de la espalda en el caso que Chicó no le pague la deuda.

A la hora de componer la versión para el cine, el director opta por eliminar la secuencia del “gato que descome dinero” también presente en la pieza. Por otro lado, da más fuerza al romance y mantiene otros recursos como la ilustración en litografía, muy al gusto popular recordando las xilografías de cordel, presentes como mini flash-backs siempre que Chicó cuenta sus mentirosas aventuras. Rodado en Cabaceiras, interior de la Paraíba, un pequeño pueblo del agreste nordestino con sus casas de un color desgastado por el tiempo, se busca una lectura del noreste de Brasil en los años 30. Averiguamos que la dirección de arte de Lia Renha es consonante con la construcción estética de la película y se sirve de todos los referentes de la cultura popular en la ambientación del sertão de la época. Además en las escenas del juicio se puede averiguar el típico barroquismo medieval en la indumentaria y en el escenario. Se añade a la composición estética, la fotografía de Felix Monti que resalta los colores bajo el sol abrasador y el suelo reseco del *sertão*.

Queda patente el posicionamiento del director Guel Arraes en la búsqueda de un rescate de la literatura nacional y de la cultura popular, sin embargo, opta por priorizar el romance en lugar de profundizar en el debate social que proporciona la obra. La velocidad y verbosidad televisiva deja poco espacio para la reflexión del trasfondo de la cinta.<sup>325</sup>

Solamente en la escena del juicio final el director toca el tema social de forma más directa cuando “la compadecida” narra el estado de miseria y sufrimiento por el que pasan muchos hombres. A la vez que ocurre la narración, en una alusión clara al *cinéma vérité*<sup>326</sup>, Guel Arraes introduce imágenes en blanco y negro que enseñan la dura realidad del pueblo *nordestino*: el sufrimiento, la sequía, el hambre. Lo que pretende, quizás al modo del melodrama conciliador, es sensibilizar al gran público en lo que se refiere a las injusticias sociales.

“Es evidente en la película de Guel Arraes el elogio de lo popular. Cuando nuestra Señora habla de los pobres, de la necesidad de entendimiento, aparecen fotografías, en blanco y negro, que son de clara referencia y solidaridad al pobre. Pero el mensaje que la película transmite en este momento es del mismo tipo que en “Central do Brasil”: la idea de esperanza basada en el entendimiento, en que el elogio del oprimido pasa por una matriz cristiana.”<sup>327</sup>

---

<sup>325</sup> Ismail Xavier habla de la velocidad discursiva empleada en el *Auto da Compadecida*; para él la velocidad: Es la regla de la comedia, llevada a la exageración deliberada en el plano visual, que garantiza el “gancho” con el espectador (...) Como observé, ella es el código lapidario de la comedia que creo abusivo estetizar. Lo que me incomoda es el discurso crítico que viene a alabar la velocidad en sí misma. Ese elogio tiene un aspecto regresivo porque revela un enlazamiento al proceso acelerado que está ahí. El elogio refrenda la vivencia dominante: es preciso correr para sobrevivir en el mercado de trabajo. La velocidad se hizo casi una segunda naturaleza, cuando en verdad ella es una forma de gestionar la sociedad. Adherirse a ella significa, para muchos, ser moderno. Eso es altamente perverso, visto que representa la aceptación acrítica del que está ahí, inclusive y sobre todo las estructuras sociales. La adhesión al dicho moderno tiene entonces mucho de cinismo. Con eso, cualquier tipo de extrañamiento o distanciamiento delante del que está ahí es inmediatamente etiquetado de nostálgico, de estar fuera del tiempo, como los dinosaurios. Uno de los criterios fundamentales de apreciación artística, al menos para mí, es la capacidad del cine en provocar interrupciones, en estirar el freno, en no adherir al sentido pragmático de veloz continuidad, que es el sentido dominante en la sociedad, en la economía, en las relaciones personales y en la esfera política. XAVIER, Ismail; MENDES, Adilson (org.), *Encontros: Ressentimento e realismo ameno*, op. cit., p. 104,105.

<sup>326</sup> “Estilo y movimiento que supone un reaparecer, a finales de los años 50 y principios de los 60, de los principios del cine-ojo de Dziga Vertov, cuyo nombre se quiere homenajear con el de cine-verdad. Es decir, el intento de captar la verdad social y humana por medio de una cámara no dirigida o manipulada. Su origen histórico está en 1960, cuando Jean Rouch y el sociólogo Edgar Morin salieran a la con una de 16 mm y una grabadora y le preguntaron a los transúntes si eran felices.” SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio (coord.), *Diccionario de creación cinematográfica*, Barcelona: Editorial Ariel, 2003, p. 85.

<sup>327</sup> “É nítido no filme de Guel Arraes o elogio do popular. Quando Nossa Senhora está falando dos pobres, da necessidade do entendimento, aparecem fotografias, em preto-e-branco, que são de clara referência e solidariedade ao pobre. Mas o recado que o filme passa nesse momento é do mesmo tipo que o de “Central do Brasil”: a idéia da esperança calcada na compreensão, em que o elogio do oprimido passa por uma matriz cristã.” XAVIER, Ismail; MENDES, Adilson (org.), *Encontros: Ressentimento e realismo ameno*, op. cit., p. 100.



La compadecida narra la miseria

Para Xavier el cine contemporáneo brasileño, como hemos comprobado en otros análisis, opta por el discurso individual en oposición al social. Aunque gire la mirada hacia al territorio simbólico del *sertão* y ponga en la pantalla la cultura popular, todavía lo hace bajo los presupuestos estéticos de la cultura de masas. El cine nacional, como ya hemos visto, parece ir en dirección al pragmatismo del cine de resultados en taquilla. Para el autor, el cine actual “actúa de forma tímida, no ha estado a la altura de sus posibilidades estéticas ni siquiera de una discusión de los problemas de la sociedad brasileña.”<sup>328</sup>

No se puede perder de vista que la película está inserta en el contexto de la industria cultural y de la sociedad de consumo. La obra está dirigida a un público que, en su mayoría, está poco interesado en discursos ideológicos o políticos. Lo que les interesa es entretenerse con un momento de ocio. Visto así la película de Guel Arraes cumple su papel (como lo hizo en *Caramuru*, con distinta temática pero con el mismo planteamiento estético y televisivo). Es importante decir que el acercamiento a la cultura popular del noreste con todas sus características no deja de ser un acercamiento a las propias raíces del país. Aunque la vía sea superficial, queda remarcado algo de ironía y la picardía de los personajes que luchan por sobrevivir en la dura realidad del noreste brasileño.

<sup>328</sup> XAVIER, Ismail; MENDES, Adilson (org.), *Encontros: Ressentimento e realismo ameno*, op. cit., p. 105.

*Eu tu eles* (2000) de Andrucha Waddington, tercer largometraje de *Conspiração filmes*<sup>329</sup>, una coproducción con Columbia Pictures, es una comedia de costumbres inspirada en la historia de Maria Marlene Silva Sabóia que fue conocida a través de un material periodístico exhibido en el programa *Fantástico* de la red Globo de televisión. El material contaba su sorprendente historia, la de una mujer que vivía en completa armonía con tres “maridos” en un pueblo de la provincia de Ceará. La historia de Marlene intrigó a Andrucha que vio en ella la base para un buen guión. La responsable de transformar la historia en un guión envolvente fue Elena Soarez que pudo imprimir sin señales de vulgaridad o burla la historia inusual del cuadrilátero amoroso. La narrativa gira alrededor de la vida de Darlene, una campesina que consigue la proeza de mantener tres maridos bajo el mismo techo. Es una película realista donde los afectos ocupan el foco de las escenas y hablan de fraternidad, amor. Darlene, astuta y silenciosamente, consigue conducir a esos hombres. Según Regina Casé<sup>330</sup>, la actriz que protagoniza Darlene, “los personajes son fieles entre sí, son cuatro personas que por motivos diferentes van sumando sin la necesidad de separarse”. Para Breno Silveira, director de fotografía, ésta es “una historia que solo podría pasar donde la moral no llega.”<sup>331</sup> A pesar de ser universal, ya que la fábula podría ser transportada a otros lugares, sin duda la representación en el *sertão* otorga el dramatismo y aislamiento ne-

<sup>329</sup> La *Conspiração* es una productora independiente de películas. Actúa en cinco segmentos de negocio: Publicidad, Cine, Contenido Corporativo, TELE y Nuevas Medias. Fue fundada en 1991 por Cláudio Torres, José Henrique Fonseca, Arthur Fontes y Lula Buarque de Hollanda. Hoy tiene 16 socios, entre ellos al Banco Icatu y a Río Bravo Inversiones. Cuenta con cerca de 250 profesionales en sus tres unidades de producción y post-producción: en São Paulo, en Río de Janeiro y en Betim (MG), cerca de la capital Belo Horizonte. La *Conspiração* comenzó a tener éxito realizando producciones de musicales y videoclips para la MTV en los años 90. Recibió 32 premios Video Music Brasil, de la MTV Brasil, incluyendo el de Mejor Videoclip del Año por cuatro años consecutivos. De ahí, partió hacia la Publicidad, pasando a atender las principales agencias del país. En esta época se juntaron al equipo, directores como Andrucha Waddington y Breno Silveira. En el área de cine, es la productora con el mayor volumen de producciones lanzada después de la llamada *Retomada*. Entre ellos están el largometraje “2 hijos de Francisco” (2005), de Breno Silveira, que tuvo una taquilla de más de 5,3 millones de espectadores, y “La Mujer Invisible” (2010), de Claudio Torres, que atrajo 2,3 millones de personas y, el año siguiente, fue transformado en serie de TELE, exhibida pela Globo, con producción de *Conspiração*. Otra película de destaque es “Casa de Arena”, de Andrucha Waddington, vencedor de los premios del Sundance/NHK International Filmmakers Award de Mejor Guión, Alfred P. Sloan Award en el Festival de Sundance y de Mejor Actriz en el Festival de Guadalajara. Suyos largometrajes son distribuidos en Brasil y en el exterior por la Columbia TriStar, Sony Classics y Warner Bros. Las películas participan regularmente de las selecciones oficiales de los festivales de cine de Cannes, Berlín, Toronto y Sundance. Disponible en: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Conspira%C3%A7%C3%A3o\\_Filmes](http://pt.wikipedia.org/wiki/Conspira%C3%A7%C3%A3o_Filmes).

Más información véase: <http://www.conspiracao.com.br/diretores/andrucha-waddington/>; Último acceso En: 17 Dic. 2012.

<sup>330</sup> Comentarios en el making of : *Eu tu eles* [Disco compacto]. Directed by Andrucha Waddington. Brasil: Sony Pictures, 2000. 1 DVD: 104 min.

<sup>331</sup> Comentarios en el making of : *Eu tu eles* [Disco compacto]. Directed by Andrucha Waddington. Brasil: Sony Pictures, 2000. 1 DVD: 104 min.

cesario para la creación del clima que compone el film. En un lugar supuestamente machista, se desarrolla en la trama, como apunta Inacio Araújo<sup>332</sup>, “el reconocimiento o mismo la coronación del deseo femenino”. Para el crítico la elección del *sertão* no fue por casualidad

(...) el *sertão* no es un lugar al azar. Fácilmente lo asociamos a un cierto primitivismo, lo que hace la situación paradójica: lo que imaginamos como un paraíso machista y poco cultivado, la hazaña de la protagonista al imponer el deseo femenino sobre el masculino, tiene algo épico.”<sup>333</sup>

Andrucha relata que la historia solo podría existir en ese ambiente “distante de la sociedad”; según el director “la sociedad occidental tiene una visión muy definida sobre la monogamia, así la historia solo es posible porque pasa en un lugar yermo, tan distante, donde no hay una mirada de la sociedad sobre ellos.”<sup>334</sup>

Darlene construye esta familia peculiar en un intento de crear una vida completa, “pragmáticamente” busca en cada hombre algo que le agrada. En Osias encuentra la protección, la seguridad, el puerto seguro, él es el marido oficial. En Zezinho encuentra amistad y ternura, es él quien le acoge en los momentos duros. Por último está Ciro, el más joven de los tres, su verdadero amante, quien representa el sexo y la pasión en la vida de la protagonista. Las relaciones afectivas equilibran o contraponen la dura realidad de la campesina.<sup>335</sup>

Andrucha destaca que ningún personaje es soberano en la película, todos poseen momentos de clímax o momentos descendentes, transitan en ellos los sentimientos de amor, celos, rabia. Es Darlene quien conduce y equilibra silenciosamente la

---

<sup>332</sup> ARAUJO, Inácio, “Eu Tu Eles, entroniza desejo feminino no sertão machista”, En: Folha de S. Paulo, 18 ago. 2000. Disponible en: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u3798.shtml>; Último acceso En: 17 Dic. 2012.

<sup>333</sup> “(...)o sertão nordestino não é também um lugar aleatório. Nós o associamos facilmente a um certo primitivismo, que torna a situação mais paradoxal: naquilo que imaginamos como um paraíso machista e pouco cultivado, a façanha da protagonista, ao impor o desejo feminino sobre o masculino, tem algo de épico. ARAUJO, Inácio, “Eu Tu Eles, entroniza desejo feminino no sertão machista”, En: Folha de S. Paulo, 18 ago. 2000. Disponible en: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u3798.shtml>; Último acceso En: 17 Dic. 2012.

<sup>334</sup> Comentarios en el making of : *Eu tu eles* [Disco compacto]. Directed by Andrucha Waddington. Brasil: Sony Pictures, 2000. 1 DVD: 104 min.

<sup>335</sup> Según Ruy Gardnier: “*Eu Tu Eles* apuesta en ese intrincado juego psicológico del desempeño de papeles sociales en un lugar en que los códigos de sociedad que el occidente vive no sirven más”(...) *Eu Tu Eles* muestra cómo, desde una situación dada los roles que cada personaje tiene que desempeñar, los flujos de deseo van a comportarse más allá de cualquier regla o tabú social.” GARDNIER, Ruy. “Quem conspira sempre alcança”, En: Revista Contracampo. Disponible en: <http://www.contracampo.com.br/18/eutueles.htm>; Último acceso En: 17 Dic. 2012.



trama. Así, esa fábula simpática de fraternidad es tratada de forma humana y natural con planos lentos que poco a poco descortinan la intimidad de la rutina cotidiana. Para Arnaldo Jabor

“Es, precisamente, la naturalidad, la normalidad de sus amores y deseos lo que nos emociona en esta película, no para enriquecernos a nosotros en un sueño del futuro, o para darnos simpatía por pobres diablos, sino por contarnos, de un modo "cool" y fraternal, un drama de "corazón", en un escenario utilizado habitualmente para *cangaços* y sagas históricas. Allí, en aquella sequedad casi marciana, en aquella tierra roja, historias de amor de los excluidos quedan aún más inquietantes, mostrando que la vida "normal" insiste en existir en medio de la naturaleza agreste y miserable. Por no hablar de la hambruna o la sequía, la película reafirma, reenfoca, para nosotros, el absurdo social de la vida sertaneja.”<sup>336</sup>

La película utiliza la estética cinematográfica con externas que remarcen la aridez del *sertão* con amplios planos generales, panorámicas y tróvelins en una composición de ritmo lento retratado con profundidad de campo. La fotografía resalta colores fuertes, cálidos y contrastantes como la tierra roja y seca que contrasta con el cielo azul y lleno de nubes.



Tomas externas que resaltan la aridez del *sertão*

El espacio interior es utilizado en juegos de sombras y luz aprovechando puertas y ventanas. La luz natural está muy presente en la representación de los espacios internos formando sombras en la composición del encuadre dando algo de dramatis-

<sup>336</sup> É, justamente, a naturalidade, a normalidade de seus amores e desejos que nos emociona neste filme, não por nos enlevar num sonho de futuro, nem por nos dar comiseração por pobres diabos, mas por nos contar, de um modo "cool" e fraternal, um drama do "coração", num cenário geralmente usado para *cangaços* e sagas históricas. Ali, naquela secura quase marciana, naquela chão vermelho, as histórias de amor dos excluídos ficam ainda mais perturbadoras, mostrando que a vida "normal" insiste em existir em meio à natureza miserável e inóspita. Por não falar de fome nem de seca, o filme reitera, reenfoca, para nós, o absurdo social da vida sertaneja. JABOR, Arnaldo, "Eu Tu Eles e Amélia dão luz ao cinema", En: *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 22 Ago. 2000, Disponível en: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2208200027.htm>; Último acesso En: 22 Dic.. 2012.



mo a la puesta de escena. En planos fijos o paneo se describen los escenarios, en ocasiones la cámara entra en estos espacios con travelíns muy suaves y lentos en pequeños planos secuencia que “caminan” de un espacio a otro, del comedor a las habitaciones, como si fuera un observador *voyer* que va destapando la intimidad de la vida cotidiana.



Luz natural y juegos de luz y sombras en la representación del espacio interior

Los personajes son caracterizados de forma realista, sin maquillaje, su expresión es natural denotando el cansancio, el paso del tiempo o el duro trabajo en el campo bajo el sol abrasador. El montaje sigue el precepto de naturalidad sin utilizar efectos o fusiones. Antes del principio de la filmación se hizo un gran trabajo de ensayo con los actores buscando métodos de interpretación que acabasen en un resultado lo más naturalista posible. La convivencia con la gente del pueblo de Juazeiro y del Junco del Salitre, donde la película fue filmada, ayudó en la composición de los personajes.



Realismo en la composición de los personajes

La banda sonora compuesta por Gilberto Gil<sup>337</sup>, importante compositor brasileño, con músicas de su autoría creadas para la película o con viejas canciones populares en la región noreste. Ya en la apertura de la película se escucha la canción “El amor aquí de casa”, hecha para *Eu tu eles*, que consigue captar la esencia de la obra transi-

<sup>337</sup> Biografía Véase: [http://www.gilbertogil.com.br/sec\\_bio.php?language=en&ordem=DESC](http://www.gilbertogil.com.br/sec_bio.php?language=en&ordem=DESC) ; Para escuchar la canción: <http://youtu.be/xl3qkWoGjB0> ; último acceso en: 22 Dic. 2012.

tando por el retrato de una realidad cruda y la afectividad expresada en la película. Se deja intuir en la música la expresión del entorno de una tierra seca y la realidad vivida en la región.

*Eu tu eles*, tuvo una acogida favorable en la prensa nacional e internacional<sup>338</sup> pero también provocó debates. Una vez más la exhaustiva comparación con el cine comprometido del *Cinema Novo* y el cine actual. Si por un lado la recepción internacional fue colmada de elogios sobre la nueva perspectiva, como la del periodista Trevor Johnston<sup>339</sup> de la revista *Time Out* de Londres que describe *Eu tu eles* como “cine brasileño pero no como estamos habituados a conocerlo (...) un desvío bienvenido de las películas brasileñas que tuvieron éxito alrededor del mundo a través de crónicas sobre los sufrimientos de las clases urbanas de baja renta.” Por otro lado todavía hay críticos brasileños que pautan sus críticas en relación al pasado cinemanovista. La discusión se refiere a las opciones estéticas de la película que opta por la solución amable de los problemas, huyendo de los conflictos y buscando la conciliación. La utilización de imágenes, para algunos, pasteurizadas, de “tipo tarjeta postal”<sup>340</sup> con crepúsculos y contraluz de “belleza impecable” provocó una pérdida de profundidad o “del horizonte de la angustia”<sup>341</sup>. La imagen sería así apenas un instrumento de entretenimiento estupefaciente. Para Alexandre Werneck

Dondequiera que uno mire en el cine brasileño, allá está la fotografía. Ocupa toda la película, toma su pulso, está presente como un fantasma para el propio montaje, una imposición. La fo-

---

<sup>338</sup> GARDNIER, Ruy, “Quem conspira sempre alcança”, En: Revista Contracampo. Disponible en: <http://www.contracampo.com.br/18/eutueles.htm> ; ARAUJO, Inácio, “Eu Tu Eles, entroniza desejo feminino no sertão machista”, En: Folha de S. Paulo, 18 Ago. 2000, Disponible en: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u3798.shtml>, último acceso En: 17 Dic. 2012; “Eu, Tu, Eles estréia com sucesso em Londres”, En: O Estado de São Paulo, 10 Ago. 2001, Disponible en: <http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2001/not20010811p2393.htm>, último acceso En: 17 Dic. 2012; “Franceses fazem fila para assistir Eu Tu Eles”, En: O Estado de São Paulo, 28 Dic. 2001, Disponible en: <http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2001/not20011228p2966.htm>, último acceso En: 17 Dic. 2012; JABOR, Arnaldo, “Eu Tu Eles e Amélia dão luz ao cinema”, En: Folha de São Paulo, Ilustrada, 22 Ago. 2000, Disponible en: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2208200027.htm>, último acceso En: 17 Dic. 2012; BOSCOV, Isabela, “Baião de três”, En: Revista Veja. São Paulo, 2000, p. 144; HOINEFF, Nelson, “Descobrimento Tímido”, Revista Bravo!, São Paulo, 2000, n. 35, p. 57; MOTTA, Aydano André, “Nós, a nova estética”, Revista Bravo!, São Paulo, 2000, n. 35, p. 52-56. WENNECK, Alexandre, “Entre a imagem-metáfora e a beleza vazia, o quê?”, En: Contracampo Revista de Cinema, Rio de Janeiro, n. 48, 2002. Disponible en: <http://www.contracampo.com.br/48/imagem-metáfora.htm>, último acceso En: 17 Dic. 2012.

<sup>339</sup> “Eu, Tu, Eles estréia com sucesso em Londres”, En: O Estado de São Paulo, 11 Ago. 2001, Disponible en: <http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2001/not20010811p2393.htm>, último acceso En: 17 Dic. 2012.

<sup>340</sup> ARAUJO, Inácio, “Eu Tu Eles, entroniza desejo feminino no sertão machista”, En: Folha de S. Paulo, 18 Ago. 2000, Disponible en: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u3798.shtml>, último acceso En: 17 Dic. 2012;

<sup>341</sup> ARAUJO, Inácio, “Eu Tu Eles, entroniza desejo feminino no sertão machista”, Idem.

tografía del cine brasileño se volvió indiscreta. (...) son imágenes aparatosas en que pesa a veces más el contenido espectacular de la fotografía que el uso de la fotografía como expresión. En muchos casos, las imágenes no dicen, impresionan. (...) De ahí que quizá sea fácil concordar con imprecaciones como "cosmética del hambre" (propuesta por Ivana Bentes) para dar cuenta de una forma de tratar con los mismos temas a través de una nueva estética cuya ética, antes de disgustar, como era el fin político de la denuncia visual cinemanovista, ahora es agradar. La imagen, en lugar de decir, en vez de rebelar, domestica, trae placer, adormece. No hay otra cosa sino lo idílico. Es más bien una cuestión sobre si queremos una imagen más vendible, de fácil consumo, o un cine de vigor artístico y, por qué no, político.<sup>342</sup>

Para Hoineff, *Eu Tu Eles* "es competente, pero banaliza la estética de un movimiento serio (...) la verdad es que la información visual de ese Brasil nos llegó atada a una rígida concepción estética por medio del *Cinema Novo* – y no se puede, con la conciencia limpia, torturar esa referencia."<sup>343</sup>



Vidas Secas

Ismail Xavier, compara *Eu tu eles* con *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos: para él mientras la primera busca "conciliación y explora la capacidad de los personajes para llegar a soluciones de compromiso", la segunda en oposición narra la saga de una familia que peregrina por el *sertão* en la búsqueda de medios de supervivencia en una composición donde el conflicto, la violencia, la religión y la crítica social son claves en la construcción de la película. Según Xavier en *Eu tu eles*, "la explotación

<sup>342</sup> Para onde se olha, no cinema brasileiro, lá está a fotografia. Ela ocupa todo o filme, toma-lhe o pulso, faz-se presente como um fantasma para a própria montagem, uma imposição. A fotografia do cinema brasileiro tornou-se não-discreta. (...) são imagens performáticas, em que pesa por vezes mais um conteúdo de uma espetacularização da fotografia do que o uso da fotografia como expressão. Em muitos casos, as imagens não dizem, elas apenas impressionam. (...) Daí ser talvez fácil concordar com imprecaciones como "cosmética da fome" (proposta por Ivana Bentes) para dar conta de uma maneira de tratar os mesmos assuntos através de uma nova estética cuja ética, antes de desagradar, como era o fim político último do denunciismo visual cinemanovista, é agora agradar. A imagem, em vez de dizer, em vez de rebelar, domestica, traz prazer, entorpece. Não há outra coisa senão o idílico. (...) Fica sim uma pergunta de se queremos imagens mais vendáveis, de fácil consumo, ou um cinema de vigor artístico e, por que não, político. WENNECK, Alexandre, "Entre a imagem-metáfora e a beleza vazia, o quê?", En: Contracampo Revista de Cinema, Rio de Janeiro, n. 48, 2002. Disponible en: <http://www.contracampo.com.br/48/imagem-metaphora.htm>, último acceso En: 17 Dic. 2012.

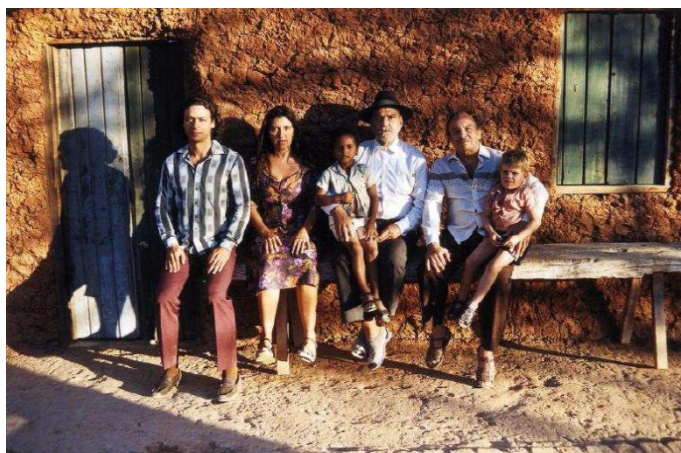
<sup>343</sup> HOINEFF, Nelson, "Descobrimento Tímido", En: Revista Bravo!, São Paulo, 2000, n. 35, p. 57.

permanece en el telón de fondo. No fue del interés del director forzar los conflictos o politizarlos.”<sup>344</sup>

Ruy Gardnier a su vez apunta

“*Eu Tu Eles* prefiere no entrar en el juego del realismo de *tout court*, inscribiéndose antes en la historia del cine brasileño de género que en el cine casi documental: está más para *O Cangaceiro* de Lima Barreto que para *Vidas Secas*. La elección fue, una vez más, buena: no quiere hacer denuncia, no se quiere una película-tesis. En todo caso, quiere, respetando la función social del espectáculo, expresar lúdicamente la multiplicidad cultural brasileña. Y lo consigue.”<sup>345</sup>

Fuera del debate sobre la significación política o sus intenciones estéticas pragmáticas, *Eu tu eles*, cumple su papel como cine brasileño de género de calidad. Fue parte de la selección oficial de la muestra *Un Certain Regard* del Festival de Cannes, consiguiendo los premios a mejor película en el



Darlene y su familia

*Grande Prêmio Brasileiro de Cinema* y en los festivales de KalovyVary, Havana y Cartagena. En *Eu tu eles*, la angustia y desesperación dan paso al afecto y la fraternidad que brota en el suelo seco sobreviviendo a las adversidades. Un sentimiento fuerte, presentado con naturalidad y sencillez donde la felicidad se encuentra en la resistencia estoica que se alimenta del amor. Una historia que conmueve por su humanidad universal.

<sup>344</sup> XAVIER, Ismail; MENDES, Adilson (org.), *Encontros: Ressentimento e realismo ameno*, op. cit., pp. 96,97.

<sup>345</sup> “*Eu Tu Eles* prefere não entrar no jogo do realismo *tout court*, se inscrevendo antes na história do cinema brasileiro de gênero do que no cinema quase-documental: está mais para *O Cangaceiro* de Lima Barreto do que para *Vidas Secas*. A escolha foi, mais uma vez, boa: *Eu Tu Eles* não quer fazer denúncia, não se quer um filme-tese. Quer, em todo caso, respeitando a função social do espetáculo, expressar lúdicamente a multiplicidade cultural brasileira. E consegue.” GARDNIER, Ruy, “*Quem conspira sempre alcança*”, En: Revista Contracampo. Disponible en: <http://www.contracampo.com.br/18/eutueles.htm> , último acesso En: 17 Dic. 2012.

*Cinema, aspirinas e urubus* (2005)<sup>346</sup>, largometraje de estreno de Marcelo Gomes, es una especie de “*buddy movie por las carreteras del sertão*”<sup>347</sup> película “*crossover*”<sup>348</sup> donde dos personajes realizan un viaje bajo el sol abrasador y el paisaje casi blanco del aislado y solitario *sertão* del interior de Paraíba. En 1942, cuando el mundo vivía la II Guerra Mundial, Johann emigra huyendo de la guerra. Viene a Brasil donde penetra en las carreteras del noreste como representante de la empresa Bayer vendiendo Aspirina, “la cura para todos los males”, utilizando el cine para promocionar el producto. Conduciendo su camión conoce a Ranulpho, un *sertanejo* terco que quiere huir del noreste en dirección a Río de Janeiro en busca de trabajo. Huyendo de su pasado, en sentidos contrarios, los dos personajes vivirán una historia de amistad que reduce diferencias y derriba fronteras.

Sin recurrir al melodrama, la película tiene un guión inspirado en el relato de viaje de Ranulpho Gomes tío abuelo del director que fue el verdadero vendedor de Aspirinas. Así el *sertão* en *Cinema, aspirinas e urubus* está representado como memoria afectiva, con residuos de recuerdos personales.

El director nos presenta los personajes evitando las caricaturas, clichés, poniendo los estereotipos “patas arriba”. Johann es un alemán pacifista, dulce, simpático y amistoso. Ranulpho no se corresponde con el tópico del campesino cordial, apocado, cándido o necio. Al revés: es mordaz, tozudo, suspicaz, con una mirada siempre atravesada. La amistad parece improbable pero ellos con sus diferencias consiguen compartir, en un verdadero ejercicio de alteridad, donde se descubre al “otro” alternando perspectivas, dialogando y desnudando la propia identidad del “yo”. De eso se trata, de hablar de una amistad que nace de la diferencia. *Cine, aspirinas e urubus* plantea dualidades, contrastes: Yo *versus* otro; dulzura *versus* acidez; arcaico *versus* moderno; local *versus* universal; Marcelo Gomes relata que la película es “una historia que crece

---

<sup>346</sup> Cine, aspirinas y buitres.

<sup>347</sup> VALENTE, Eduardo, “O Primado do sertão”, En: Revista Contracampo. Disponible en: <http://www.contracampo.com.br/75/cinemaaspirinas.htm>, último acceso en: 8 Sep. 2012.

<sup>348</sup> Aïnouz, Karim (2011, May, 26), Diálogo con Marcelo Gomes y Karim Aïnouz. [archivo de video] recuperado de: <http://www.casamerica.es/pt-br/cine/cinema-aspirinas-e-urubus>, último acceso en: 8 Sep. 2012.

en el respeto de las diferencias culturales. Importante tema ya que la intolerancia es de costumbre la moneda corriente.”<sup>349</sup>

La aventura de los dos personajes tiene como marco histórico el periodo de la II Guerra Mundial, el principio de la industrialización en Brasil, la llegada de la modernidad representada por la Aspirina y el cine. *Cinema, Aspirina e Urubus* toca el tema de la modernidad exponiendo de qué forma ésta llega al país, pero, sin solucionar las cuestiones sociales o extinguir la miseria. Es eso lo que representan los buitres (urubus), representan el arcaico, la sequía, el hambre, que todavía planean sobre esa región del país.

*Cinema, Aspirinas e urubus* es un retrato intimista, embebido de la historia de sus personajes, de la verdad que quieren contar. Confía en el poder de narrar un relato, una historia. Con sensibilidad, respetando silencios, diálogos económicos, cámara discreta, la composición sirve de forma casi lírica a los personajes. Lo más importante en la construcción estética es que la base de la película es el destaque que el director da a Ranulpho y Johann. Lo que importa es conocerlos, saber quién son ellos, sus motivaciones, qué quieren decir. Marcelo nos cuenta:

“La película es sobre dos tipos, uno escapa de la miseria y de la pobreza en Brasil, el otro escapa de la guerra en Alemania. Así es un film que habla de dos personas que quieren ser dueños de su destino y descubrir caminos mejores para sus vidas, a pesar de condiciones sociales y políticas antagónicas. Viajan juntos exhibiendo películas, vendiendo Aspirinas y construyendo una amistad. Se trata de una película humanista y pacifista. Una historia contemporánea porque habla sobre personas que tienen que huir de sus lugares para encontrar una vida mejor en otro sitio. Eso es universal”<sup>350</sup>

El drama realizado bajo una perspectiva naturalista, trata los personajes con veracidad y profundidad inquietante. No es un cine que busca la violencia, la caricatura, o la alegoría, sino la humanidad, las sutilezas. Existe en la composición estética una pre-

---

<sup>349</sup> GOMES, Marcelo, (2011, May., 26) Diálogo con Marcelo Gomes y Karim Aïnouz. [archivo de video] recuperado de: <http://www.casamerica.es/pt-br/cine/cinema-aspirinas-e-urubus>, último acceso en: 8 Sep. 2012.

<sup>350</sup> GOMES, Marcelo, (2006, Dez, 30) Cinema, Aspirins, and Vultures - Cinema, Aspirinas e Urubus, [archivo de video] recuperado de: [http://youtu.be/\\_2HfSETDhXE](http://youtu.be/_2HfSETDhXE), último acceso en: 27 Feb. 2013.

ocupación porque el hilo conductor sean Johann y Ranulpho. Está presente también la búsqueda de una “impregnación del *sertão*”, como una inmersión en el ambiente abrasador, seco, aislado, donde todo ocurre despacio. La dirección de arte virtuosa de Marcos Pedroso revela ese ambiente, ese *sertão* de los años 40 como fondo de pantalla para el encuentro de los personajes, reiterando la función dramática del escenario. Así la narrativa continúa sin agobios, con cierta morosidad descriptiva retratando la soledad, respetando los silencios que componen el viaje y el calor sofocante de la región. Según Gomes un “retrato de las sutilezas, el sudor, el acento, la musicalidad de la región”.

La elección de los actores fue muy importante para la película, Gomes comenta:

“Eran necesarios actores que transmitiesen autenticidad, porque lo que hay es un pequeño camión y dos hombres con destinos y deseos completamente distintos. Estos hombres no son héroes ni villanos, digamos que son fracasados. Desde las ruinas promovidas por la sequía y la guerra, se intenta reflexionar sobre la condición humana (...) Para lograr este cine de lazos afectivos con personajes y no lazos narrativos, decidí trabajar con actores que aportan un color local para el personaje y la película, dando una verdad fáctica y documental necesaria.”<sup>351</sup>

Para el *casting* el director realizó pruebas con varios actores de la región noreste y con actores alemanes que hablaran el portugués. Insistió en que había la necesidad de obtener el acento genuino de un alemán de verdad y de un nordestino que imprimiera veracidad a la trama. Se puede percibir en la estructura artística de la película que todos los recursos técnicos y estéticos están al servicio de los personajes, desde la dirección de arte, la fotografía, la composición de los planos, los diálogos, la banda sonora, el montaje, todo está al servicio de la historia que cuentan.<sup>352</sup>

---

<sup>351</sup> “Eram necessários atores que transmitissem autenticidade, porque o que existe é um pequeno caminhão e dois homens com destinos e desejos completamente diferentes. Esses homens não são nem heróis nem bandidos, vamos dizer que são fracassados. A partir das ruínas promovidas pela seca e pela guerra, tenta-se refletir sobre sua condição humana (...) Para realizar este cinema de vínculos afetivos com os personagens, e não vínculos narrativos, decidi trabalhar com atores que trouxessem uma cor local para o personagem e para o filme, imprimindo uma verdade factual e documental necessária.” GOMES, Marcelo. Entrevista Disponible en: <http://www.mnemocine.com.br/promo/aspirinas.htm>, último acceso en: 27 Feb. 2013.

<sup>352</sup> Según el director: “Es una película de personajes, en que la cámara, siempre en mano, está todo el tiempo a su disposición (...) Todo en Urubus es simple, contenido. La fotografía muestra la extrañeza y la ceguera que la luz del *sertão* provoca en el alemán Johann. El mismo tono de simplicidad se mantiene en la dirección de arte, en el desempeño de los actores, los planos largos. Todo eso imprime una verdad al sentimiento de aquellos personajes (...) Nuestra preocupación era construir una visualidad que tuviera



La fotografía de Mauro Pinheiro Jr. tiene tonos blancos, grises de una luminosidad que ofusca la vista. Hay que imaginar esa luz según los ojos del alemán. Él nunca había estado en el noreste con una luz tan saturada, blanca. Así, en las primeras escenas vemos aparecer poco a poco desde la total blancura con el uso del fundido las imágenes de la carretera y desde el retrovisor, Johann, presentándonos su perspectiva del sertão de calor abrasador, “de una dureza de doler los ojos, de una luz que hacen cerrar los parpados.”<sup>353</sup>

Quería construir el *sertão* de mi memoria emocional, el *sertão* que recuerdo de mis viajes desde la infancia, que me causó una gran impresión, aquellos silencios espaciales y aquella luz que parece que va a agujerear los párpados. Yo imaginé que ese alemán, procedente de un clima templado, llegando por primera vez, va a tener este problema de fotofobia, verá el *sertão* sobreexpuesto. Pero tienes el *sertanejo* que está huyendo de la miseria del *sertão* que es cálido, árido y seco, él sólo consigue ver eso. Así es la visión de estos dos personajes que impregna el paisaje. Y es esta luz blanca que pasamos tres meses en el laboratorio investigando. Fue una larga búsqueda para llegar hasta ella.”<sup>354</sup>



Luz sobreexpuesta del sertão a los ojos extranjeros de Johann

---

resonancia con el alma de los personajes, dibujar el hombre y sus sentimientos, sus aflicciones y sus deseos.” GOMES, Marcelo. Entrevista Disponible en: <http://www.mnemocine.com.br/promo/aspirinas.htm>, último acceso en: 27 Feb. 2013.

<sup>353</sup> GOMES, Marcelo. Entrevista Disponible en: <http://www.mnemocine.com.br/promo/aspirinas.htm>, último acceso en: 27 Feb. 2013.

<sup>354</sup> “Eu queria construir o sertão da minha memória afetiva, o sertão que eu lembro das minhas viagens desde pequeno, que me causavam uma impressão muito grande, aqueles silêncios espaciais e aquela luz que parece que vai furar as pálpebras. Eu imaginei que esse alemão, vindo de um clima temperado, chegando no sertão pela primeira vez, vai ter esse problema de fotofobia, vai ver o sertão superexposto. Mas você tem o sertanejo que está fugindo da miséria, do sertão que é quente, árido e seco, ele só consegue ver isso. Então é a visão desses dois personagens que impregna a paisagem. E é essa luz branca que passamos três meses no laboratório pesquisando. Foi uma longa pesquisa até chegar a ela. GOMES, Marcelo, “Omelete entrevista: O diretor de Cinema, aspirinas e urubus”, En: Portal de entretenimento Omelete, 10 Nov. 2005. Disponible en: <http://omelete.uol.com.br/cinema/omelete-entrevista-o-diretor-de-cinema-aspirinas-e-urubus/>, último acceso en: 27 Feb. 2013.



La fotografía, aunque con un abordaje nuevo, recupera el carácter áspero utilizado por la fotografía del *Cinema Novo*. Según Walter Salles, “desde que Nelson Pereira dos Santos y Luiz Carlos Barreto, bajo la influencia de José Medeiros, reinterpretaran la luz brasileña en *Vidas Secas*”, no se había visto una traducción tan orgánica del calor y de la aridez del *sertão* en el cine. Se siente en la piel como es vivir en aquella geografía.”<sup>355</sup>

En la primera secuencia concomitantemente al aparecer el paisaje blanco, escuchamos el sonido del camión en la carretera seca llena de piedras contraponiéndose a la blancura. Poco a poco vemos a Johann y escuchamos una canción de Lamartine Babo, “Sierra de la buena esperanza”. Música típica de la “Era de la radio”, época en que los brasileños vivían al pie de la radio siendo su principal fuente de información y entretenimiento con noticiarios, programas de humor, radionovelas, entre otros. La canción de Lamartine sitúa al espectador en los años 40 y presenta el sentimiento de esperanza del personaje en cambiar su destino en una nueva tierra. Nos dice: “*Sierra de la Buena Esperanza, esperanza que encierra, En el corazón de Brasil un puñado de tierra, En el corazón de quien va, en el corazón de quien viene, Sierra de la Buena Esperanza mi último bien, Parto llevando añoranza, añoranza dejando, Marchitas caídas en la sierra allá cerca de Dios (...).*” En la película la radio representa la conexión de los personajes con el mundo. Es por medio de la radio que los personajes conocen lo que pasa fuera y como lo que ocurre puede afectar sus vidas.

Vemos desde el principio la perspectiva intimista “de dentro para fuera”, la cámara sigue a los personajes que casi siempre aparecen enmarcados por la ventanilla del camión. No interesa al director el paisaje, sino los personajes. “el camión es como una burbuja, capullo de protección contra la guerra, la sequía. Sería el mundo perfecto, donde todo pasa, un depositario de sueños.” Un microcosmo, vehículo que proporciona desplazamiento, donde los personajes se conectan con el mundo y transforman sus vidas. El “camión es el grande lugar del film”<sup>356</sup>.

---

<sup>355</sup> SALLES, Walter, ““Cinema, Aspirinas e Urubus” une forma e geografia”, En: Folha de São Paulo, São Paulo, 27 Nov. 2005. Disponible en: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2711200516.htm>, último acceso en: 27 Feb. 2013.

<sup>356</sup> PINHEIRO Jr., Mauro, comentarios en el making of : Cinema, Aspirina e urubus [Disco compacto]. Directed by Marcelo Gomes. Brasil: Europa Filmes, 2006. 1 DVD: 101 min.

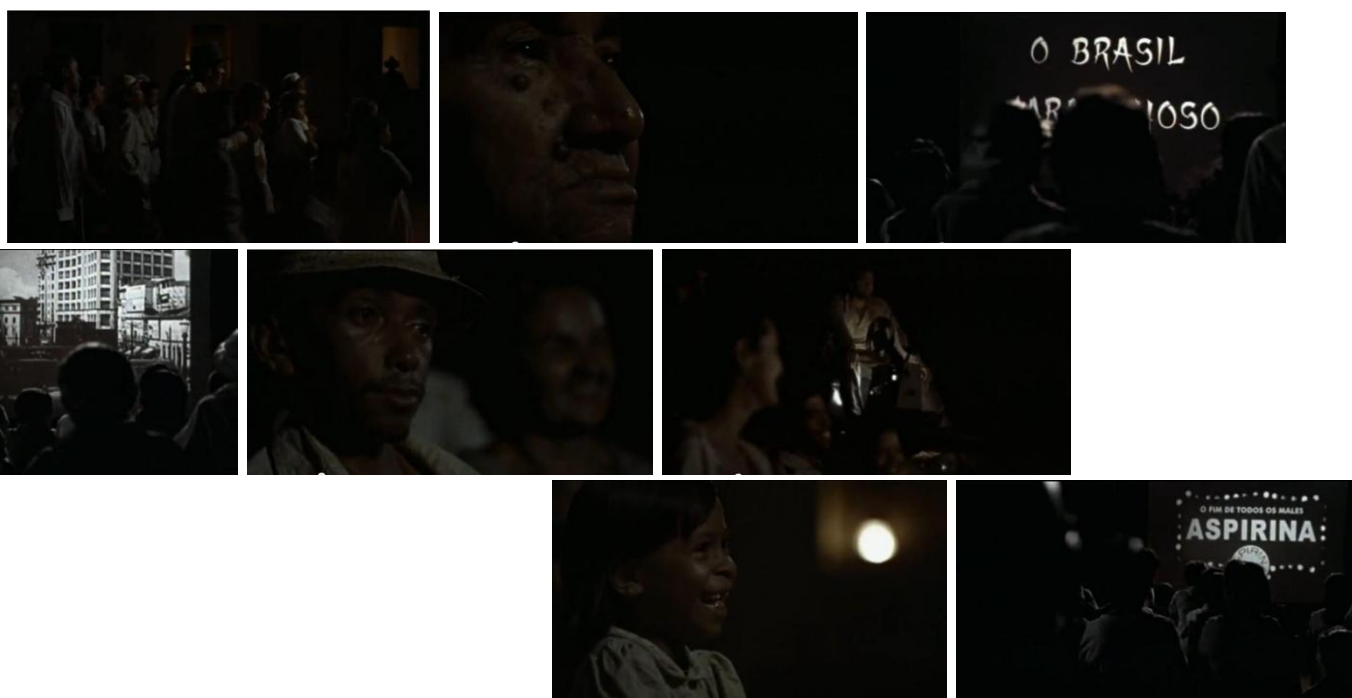


Perspectiva intimista, el camión como escenario que enmarca la relación de los personajes

La comunicación entre ellos se produce a través de miradas, expresiones que exploran significados emocionales sutiles. El director frecuentemente utiliza planos que capturan los dos personajes en el mismo encuadre empleando la profundidad de foco. Se añade a eso el uso de la cámara en mano incorporando el movimiento del camión, así como, en algunos momentos, la composición de largos planos secuencia. Es un *road movie* que hace un movimiento diferente, lento, donde escapar es más importante que el propio lugar de destino.

Otra cuestión importante presentada en la película es la fascinación, el deslumbramiento provocado por el cine. En la película el cine representa la modernidad presentada a Ranulpho, es la imposición de lo moderno sobre lo arcaico, la llegada de la tecnología donde todavía faltan estructuras básicas. Destaca el cine en su versión instrumental, al servicio de la propaganda, imponiendo hábitos, estilos de vida.

La primera escena donde Johann prepara la proyección desvela el poder y el asombro provocado por el cine relatando su capacidad comercial que en palabras de Ranulpho “Hace vender la Biblia incluso a Satanás”, exponiendo el poder de seducción del cine en que “hasta quién nunca tuvo dolor de cabeza empezará a tenerlo solo para tomar la medicación”, (la aspirina publicitada en la gran pantalla). Dato curioso es el hecho que el rodaje fue llevado a cabo en el pueblo de Picote donde los habitantes nunca habían visto, ni ido, al cine. El impacto y el deslumbramiento quedan reflejados en la secuencia de los primeros planos atentos a la recepción del público o en el suave paseo de la cámara entre los espectadores con un plano sobre los hombros que apuntan a la película el “Brasil Maravilloso”, una mezcla de película institucional que promociona el país de naturaleza exuberante, del trabajo, del progreso y del carnaval, con una propaganda de Aspirina.

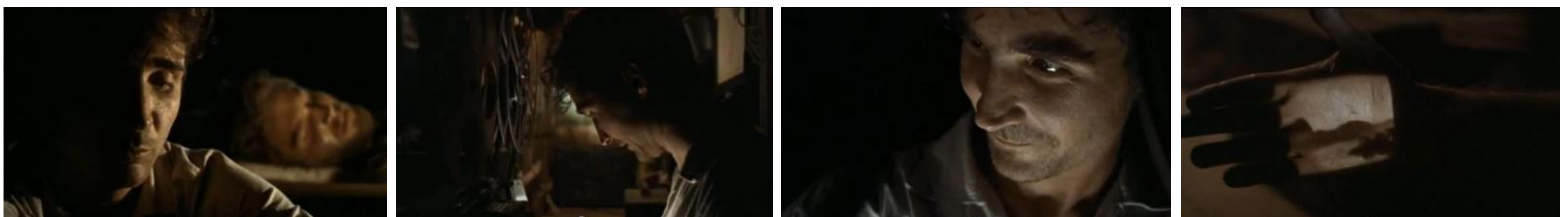


La fascinación del cine

La crítica al cine instrumentalizado, a la industria cultural queda todavía más explícita en otra secuencia. Después de enseñar a Ranulpho a proyectar la película, Johann se sienta a verla con Jovelina, joven a quien los dos conocen en la carretera. Johann para seducirla enseña la película a Jovelina, ellos ven la propaganda que habla de la felicidad. Sin embargo, a la joven le parece muy triste porque le hace pensar en su propia vida, cuyo objetivo debería ser solamente la búsqueda de la felicidad, *“pero siempre que la buscamos pasa algo malo”*. Para ella lo que allí está representado le parece falso, sin vida. Ranulpho se aproxima e intentando agradarla le dice que podría ser una estrella del cine. Pero Jovelina se niega, dice que no quiere, porque desea ser feliz... *“Esa gente no tiene cara de ser feliz... Esa gente no parece gente de verdad, de carne y hueso. No tienen la línea de la vida”*. El director en una entrevista manifiesta que la perspectiva de Jovelina es una metáfora crítica hacia el cine industrial, aquel con intenciones puramente comerciales por encima del cualquier intento de inspiración estética o artística. Según Gomes “es una crítica exactamente a eso. Vender jabón en polvo es una cosa sin alma. Hacer cine de jabón en polvo no puede ser...”

Pero el cine, así como todos los objetos vinculados a la modernidad, representan para Ranulpho la perspectiva de transformación, de nuevas revelaciones. El dominio de la modernidad es una oportunidad de superación, una forma para salir del

*sertão* en busca de sus sueños. La esperanza queda evidente en la secuencia en que Ranulpho cuenta su historia a Johann recordando lo que le había salido mal, las humillaciones y la tristeza. Pero eso ahora había cambiado, el personaje imagina su futuro como empleado contratado de la fábrica de Aspirina. Finalizando esa imagen idílica Ranulpho enciende el proyector y pone la mano delante de la luz. Juega sonriente mirando las imágenes de Río de Janeiro que se mueven en su mano. “La máquina” le proporcionará el trabajo, el éxito. El personaje vislumbra que el dominio de la “modernidad” le hará superar los obstáculos y le pondrá de camino a Río. El cine representa también la ilusión de una vida mejor.



Ranulpho sueña con una vida mejor

Sobre su recepción cabe destacar que *Cinema, aspirinas e urubus*, recibió muchos premios como: Premio de la educación nacional, de la muestra *Un Certain Regard* del Festival de Cannes, 2005; Premio especial del jurado y mejor actor en el Festival Internacional de Río de Janeiro; Mejor película, mejor actor y premio de la crítica en la 29ª muestra de cine internacional de São Paulo; Premio especial del jurado en el Amazonas film festival; Mejor película del jurado y mejor película de cineclub en el Festival de Santa María da Feira en Portugal, 2005; Mejor película Iberoamericana en el Festival internacional de Mar del Plata, 2006; Mejor película iberoamericana y mejor actor en el Festival internacional de Guadalajara, Mexico, 2006; Mejor película y mejor fotografía por la Asociación Paulista de Críticos de Arte (APCA), 2005; Mejor película, mejor actor y mejor producción en el Festival de Cine de Cuiabá, 2006; Mejor fotografía por la Asociación Brasileña de Cine, 2006.

Alabado por la crítica, *Cinema, aspirinas e urubus*, apunta a un cine que llega al público a la vez que opta por un cine artístico. Según Eduardo Valente: “Él hace un puente entre un cine popular posible y un cine instrumental mas caro, un cine de ar-

te.”<sup>357</sup> Manohla Dargis periodista del New York Times destaca “*is also about how a little imagination and a quality cinematographer can triumph over a poverty of means.*”<sup>358</sup>

Marcelo Gomes consigue hacer una película con gran valor estético capaz, al mismo tiempo, de comunicarse con el espectador contando de forma sensible, fundamentalmente, una historia de amistad, de las relaciones nacidas de la alteridad reafirmando así como la posibilidad de coexistencia entre diferentes. Su visión no deja de ser una generosa y esperanzadora mirada hacia un mundo donde todavía hay lugar para la intolerancia.

Hemos visto distintas formas de representar el universo simbólico del sertão. Rompiendo paradigmas, desde el punto de vista nativo, rescatando la sabiduría popular por medio del humor sarcástico, a través de una comedia de costumbres o en una auténtica *road movie*. Se ha podido ver en los análisis, las distintas opciones estéticas y diversos puntos de vista sobre “el hacer cinematográfico”. Las críticas recurren casi siempre al mismo punto de comparación entre el pasado y el presente en la producción cinematográfica. Pasados los primeros momentos de la nombrada “Retomada”, ahora ya llamado cine contemporáneo, siguen las comparaciones y referencias al *Cinema Novo*. Para algunos el cine pragmático y comercial de ahora ha perdido su potencialidad estética o la capacidad de profundizar temas. Lo cierto es que el cine no puede ser sacado de su contexto. El sertão del principio del siglo XX ya no es el mismo, el mundo ha cambiado sus posicionamientos. Hay según Fernando Mascarello “una sacralización del sertão del *Cinema Novo* como algo estéticamente intocable, el verdadero detentor de la estética *sertaneja*.”<sup>359</sup> Para Émile Cardoso existe por lo tanto una especie de “aprimonamiento estético”<sup>360</sup> ya que gran parte de la crítica académica sigue pendiente del pasado.

---

<sup>357</sup> VALENTE, Eduardo, “O Primado do sertão”, En: Revista Contracampo. Disponible en: <http://www.contracampo.com.br/75/cinemaaspirinas.htm>, último acceso en: 27 Feb. 2013.

<sup>358</sup> DARGIS, Manohla, “Movie review: ‘Cinema, aspirins and vultures’. This Could Be the Beginning of a Brazilian Friendship”, En: New York Times, 09 Feb. 2006. Disponible en: <http://movies2.nytimes.com/2006/02/09/movies/09vult.html>, último acceso en: 27 Feb. 2013.

<sup>359</sup> Mascarello, Fernando, *Dragão da cosmética da fome contra o grande público: uma análise do elitismo da crítica da comédia da fome e de suas relações com a Universidade*, En: Intexto. Disponible en: <http://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/4076/4449>. Apud: ANDRADE, Émile Cardoso, *O cinema brasileiro contemporâneo e a invenção do sertão-mundo: errâncias a céu aberto*, Tese (Doutorado em Literatura)-Universidade de Brasília, Brasília: [s/n.], 2011, p. 80.

<sup>360</sup> ANDRADE, Émile Cardoso, *O cinema brasileiro contemporâneo e a invenção do sertão-mundo: errâncias a céu aberto*, Tese (Doutorado em Literatura)-Universidade de Brasília, Brasília: [s/n.], 2011, p. 77.

Sobre todo es necesario tener presente todos los ámbitos, analizar críticamente las diferentes perspectivas. Es posible abordar temas simbólicos, como el *sertão*, desde distintas posturas sin perder de vista la capacidad del cine de provocar, indagar y, por que no, entretener de forma inteligente. Añadimos al listado de películas otras perspectivas que tienen como escenario el *sertão* y que sobresalen en cuanto a producción cinematográfica: *O sertão de memórias* (1997) de José Araujo; *Abril despedaçado* (2001) de Walter Salles; *Árido Movie* (2006) de Lírio Ferreira; *O Céu de Sueli* (2006) de Karim Aïnouz; *Volto por que preciso, viajo por que te amo* (2009) de Karim Aïnouz y Marcelo Gomes.



## 8. DIMENSIÓN REALISTA, LOS RETRATOS URBANOS

### EL ROSTRO DE BRASIL EN EL CINE CONTEMPORÁNEO BRASILEÑO







## 8. Dimensión realista, los retratos urbanos

Si en el capítulo anterior hemos vuelto la mirada al *sertão* y al campo, ahora nos acercaremos a los espacios urbanos. Retratos realistas y diversos de la vida y las relaciones humanas en la urbe. Transitaremos por espacios comunes a las ciudades, paseando por la geografía de la periferia, acercándonos a historias de la clase media-baja que nos cuentan lo cotidiano de ese espacio con sus embates sociales, violencia, relaciones familiares o en comunidad. Representaciones que podemos ver en las películas: *Edifício Master* (2002); *De Passagem* (2003); *Não por acaso* (2007); *Linha de Passe* (2008); *Os Inquilinos* (2009).

### 8.1 | *Edifício Master* encuentros que desvelan la ciudad |

*Edifício Master*<sup>361</sup> (2002), es un documental de Eduardo Coutinho,<sup>362</sup> uno de los principales documentalistas brasileños de la actualidad y autor de un hito en la historia

---

<sup>361</sup> *Edifício Master* fue premiado en el Festival de Gramado 2002, vencedor en la categoría de mejor documental; Grande Premio Cinema Brasil 2003, indicado en las categorías de mejor documental, mejor director y mejor guión original; Festival de Havana 2003, vencedor en la categoría de mejor documental; Margarida de Prata 2003, vencedor en la categoría de mejor documental; Troféu APCA 2003, vencedor en la categoría de mejor documental; Muestra Internacional de Cine de São Paulo 2002, Premio de la crítica de mejor documental.

<sup>362</sup> Cineasta nacido en São Paulo en 1933, autor de una de las películas más importantes del cine documental brasileño, *Cabra marcado para morrer* (1984), premio de la crítica internacional del Festival de Berlín, mejor película en el Festival du Réel, en París, y en el de La Habana, entre muchos otros. Estudió cine en el *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC) de París, a mediados de los años 50, y volvió a Brasil en 1960, enfrascándose en el Cinema Novo. Comenzó como gerente de producción de *Cinco vezes favela* (1962) y como coguionista de *A falecida* (1965), de Leon Hirszman. En 1964, inició y vio interrumpida, por el golpe militar, el rodaje de *Cabra marcado para morrer* (que sólo sería retomado en 1980 y concluido en 1984). Enseguida, dirigió tres películas de ficción: *O pacto*, episodio del largometraje *ABC do amor* (1966), *O homem que comprou o mundo* (1968) y *Faustão* (1970). Dirigió documentales para el Globo Reportero, entre ellos *Seis dias de Ouricuri* (1976), *Teodorico, o imperador do sertão* (1978) y *Exu, uma tragédia sertaneja* (1979). A partir de los años 80, pasó a la dirección de documentales, entre ellos, *Volta Redonda, memorial da greve* (1989), *Boca do lixo* (1994), *Babilônia 2000* (2000) e *Edifício Master* (2002). El largo *Moscú* (2009) – que retrata el proceso de ensayo de una pieza por el grupo *Galpão* –, recibió el premio de la crítica de mejor película documental del Festival Paulínia de Cine, en 2009. Filmografía seleccionada: *As canções* (2011). Premio de mejor película, en la categoría documental, en el Festival del Río 2011; *Moscú* (2009). Premio de la crítica de mejor película documental del Festival Paulínia de Cine, en 2009; *Jogo de cena* (2007); *O fim e o princípio* (2005); *Peões* (2002); *Edifício Master* (2002); *Babilônia 2000* (2000); *Santo forte* (1999); *Boca do lixo* (1994); *O fio da memória* (1991); *Volta Redonda, memorial da greve* (1989); *Santa Marta, duas semanas no morro* (1987); *Cabra marcado para morrer* (1984). Premio de la crítica internacional del Festival de Berlín, mejor película en el Festival du Réel, en París, en el de La Habana, entre muchos otros. Disponible en: [http://www.filmebr.com.br/quemquem/html/QEQ\\_profissional.php?get\\_cd\\_profissional=PE147](http://www.filmebr.com.br/quemquem/html/QEQ_profissional.php?get_cd_profissional=PE147), último acceso en: 28 Feb. 2013. Para más informaciones sobre el director ver: RAMOS, Fernando; MIRANDA, Luiz Felipe (org.), *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, São Paulo: editora SENAC 2000, pp. 158-159; BERNARDET, Jean-Claude, *Brasil em Tempo de Cinema*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 3a ed., 1978; CAETANO, Maria do Rosário, *Cineastas Latino-Americanos*, São Paulo: Estação Liberdade, 1997; COUTINHO, Eduardo. “O Cinema Documentário e a Escuta Sensível da Alteridade”, En: *Ética e História Oral - Projeto História*. Revista da Pós-PUC/SP, n. 15; Educ, 1997; GALANO, Ana Maria e outros, “A Cumplicidade com a Vida”, Entrevista com Eduardo Coutinho En: *Filme Cultura*, n.

del cine documental brasileño: *Cabra Marcado para Morrer* (1984), una especie de divisor de aguas<sup>363</sup> del cine político nacional. El documental iniciado en 1964 vio interrumpido su rodaje por la dictadura militar. El proyecto volvió a ser retomado en 1980, siendo finalizado en 1984, revolviendo acontecimientos olvidados por la historia oficial. Coutinho colaboró en su tiempo con el *Cinema Novo*, fue gerente de producción de *Cinco vezes favela* (1962) y coguionista de *A falecida* (1965), de Leon Hirszman. Según Consuelo Lins el director:

“Con sus casi 70 años, Coutinho es considerado hoy en día un personaje en el escenario cinematográfico brasileño. Él creó para sí mismo un tipo de humor mal-humorado y un pesimismo-optimista que sorprende y seduce. Luego de unos minutos charlando con él, uno tiene la nítida sensación de estar frente a un “*pensamiento en acto*”, tal es la vitalidad con la que se expresa y debate. Si hay algo común a sus filmes, a las entrevistas que hace, y a su presencia misma, es este pensamiento vivo en contacto con el mundo (...) La perspectiva de Coutinho se aleja de la perspectiva de los programas de información televisivos con los cuales estamos habituados, aunque éstos traten un *material* semejante al suyo, es decir acontecimientos y personajes reales.”<sup>364</sup>

Coutinho tiene clara influencia del cine - verdad de Jean Rouch: para Rouch la intervención de la cámara actúa sobre la realidad filmada a medida que las personas se construyen como personajes en el proceso del rodaje. El director buscaba esa “verdad provocada”. Hay una búsqueda por “penetrar más allá de las apariencias, de las defensas, entrar en el universo desconocido del cotidiano.”<sup>365</sup> Consuelo Lins afirma que según Jean Rouch el interés de la película es “la transformación de las personas en función del film”.<sup>366</sup> Para Jean “*it is not exactly exhibitionism: it's a very strange kind of*

44, Rio de Janeiro:Embrafilme, 1984; JOHNSON, Randal; STAM, Robert, *Brazilian Cinema*, New York: Columbia University Press; Expanded Ed., 1995; LINS, Consuelo, “Imagens em Metamorfose”, En: *Cinemais*, n. 1, Campos dos Goytacases, 1996; MACEDO, Valéria, “Campo e Contracampo: Eduardo Coutinho e a Câmera da Dura Sorte”, En: *Sexta-feira*, n. 2, São Paulo: Pletora Ltda., 1998.

<sup>363</sup> BERNARDET, Jean- Claude, *Cineastas e imagens do povo*, São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 9.

<sup>364</sup> LINS, Consuelo, *El cine de Eduardo Coutinho: un arte del presente*, traducción Valeria Paiva. Disponible en: <http://tierraentrance.miradas.net/2010/07/ensayos/el-cine-de-eduardo-coutinho-un-arte-del-presente.html>, último acceso en 28 Feb. 2013.

<sup>365</sup> MORIN, Edgar. *Chronique d'un film*. In : *Chronique d'un été*, Inter Spectacles, Paris : 1962, p. 9. Apud: COSTA; Ricardo. A outra face do espelho: Jean Rouch e o outro. Disponible en: <http://rcfilms.com.sapo.pt/espelho.html>

<sup>366</sup> ROUCH, Jean; MORIN, Edgar, *Chronique d'un été*, Paris: Domaine Cinéma, 1962, p. 28. Apud: LINS, Consuelo. *El cine de Eduardo Coutinho: un arte del presente*, traducción Valeria Paiva. Disponible en: <http://tierraentrance.miradas.net/2010/07/ensayos/el-cine-de-eduardo-coutinho-un-arte-del-presente.html>, último acceso en 28 Feb. 2013.

*confession in front of the camera, where the camera is, let's say, a mirror, and also a window open to the outside".*<sup>367</sup>

Hay por lo tanto un juego de interacción y espejismos donde lo real es absorbido por lo imaginario surgido en el rodaje y viceversa. Un juego de interacción y fabulación compartida entre director y sujeto/personaje donde no hay guiones y la cámara es participativa. De este modo el documental es concebido como fabulación, invención del mundo, concebido y revelado en el proceso del rodaje. El cine-verdad expone la composición dramática de la intervención documental en que se promueve el encuentro escénico entre directores documentalistas y sujetos documentados.

Coutinho sigue los preceptos del cine-verdad, abre el dialogo de interacción con el otro. Existe en la composición del director una "estética de proximidad" con la cámara fija que busca filmar al otro para ver mejor, según el director "para cambiar el mundo es necesario conocer y aceptar todo lo que existe por el sencillo hecho de existir". El director afirma

"es que hago películas no sobre los otros, pero con los otros (...) Porque de hecho si estoy filmando el otro es porque yo no me conozco y necesito conocer el otro para verme. Cine es mi forma de vivir porque es la forma que tengo que relacionarme con el otro. También tienen otras maneras más saludables, pero la mía es el cine."<sup>368</sup>

Al director lo que le interesa es el encuentro, la captación del instante, del acto la palabra, la narrativa que nace de este momento. "El objeto de *Edifício Master* no son aquellas personas pero el encuentro de aquel "fantasma" Coutinho con la voz y los gestos de sus personajes."<sup>369</sup> Así, "Todo testimonio es escuchado y respetado, y la atención se dirige al tiempo de contacto, al tiempo del encuentro. Por lo tanto, la na-

---

<sup>367</sup> CAMERON, Ian; SHIVAS, Mark, "Entrevista a Jean Rouch", en *Movie*, n. 8, Abr. 1963. Apud: COSTA; Ricardo. "A outra face do espelho: Jean Rouch e o outro". Disponible en: <http://rcfilms.com.sapo.pt/espelho.html>, último acceso en 28 Feb. 2013.

<sup>368</sup> "é que eu faço filme não sobre os outros, mas com os outros (...) Porque na verdade se eu estou filmando o outro é porque eu não me conheço e eu preciso conhecer o outro para me ver. Cinema é a minha forma de viver porque é a forma que eu tenho de me relacionar com o outro. Tem outras formas mais saudáveis também, mas a minha é o cinema." WAJNBERG, Daniel; TRIGO, Luciano; JANOT, Marcelo; CAMARGO, Maria Sílvia, "Revelações sobre a vida e ponto final." Entrevista a Eduardo Coutinho, 22 Nov. 2002. Disponible en: [www.criticos.com.br](http://www.criticos.com.br), último acceso en: 28 Feb. 2013.

<sup>369</sup> BRAGANÇA, Felipe, "Edifício Master", En: *Revista Contracampo*, Disponible en: <http://www.contracampo.com.br/criticas/edificiomaster.htm>, último acceso en 28 Feb. 2013.

rración de historias, atenuados en el modo de vida contemporáneo, se convierte en el elemento central.”<sup>370</sup>

Para el director lo que se filma son los encuentros, la presencia y el diálogo con la cámara es lo que importa

"El documental es una visión subjetiva. El documental es el acto de documentar. Una película es una película porque hay un acto de filmación. Por eso, el acto mismo de filmar, todo lo que acontece en aquel momento en que estoy filmando, es lo que más importa. Yo busco incorporar a la película la intervención misma en una situación particular o en un lugar determinado, precisamente porque estoy ahí filmando (...) Estamos filmando un encuentro: el encuentro entre el mundo del cine y su equipo, mediada por la cámara y el mundo está delante de la cámara. Por eso la mayoría de mis películas comienza con el equipo llegando a la locación: un barrio marginal, un vertedero, un edificio." <sup>371</sup>

*Edificio Master*, “una película de personas como tú y yo” gira la mirada desde una perspectiva micro sociológica a un edificio en Copacabana. Enlaza el imaginario de la ciudad desde el interior de los pisos. Para Coutinho “la idea del edificio le interesaba porque estaba aquello del micro hablando del macro, la metonimia.”<sup>372</sup> Así *Edificio Master* enseña una ciudad fabulada que se revela en las memorias de sus personajes en el encuentro con el director. El espacio urbano es desnudado por la vivencia de sus habitantes. El director nos cuenta que

“La película nació de la idea de Consuelo Lins, que trabajaba conmigo, de hacer una película sobre un edificio en Copacabana. Luego le robé la idea con su consentimiento porque tenía interés en rodar una película en un universo con límites claros. No

---

<sup>370</sup> MARTINS, Pablo, “O Anonimato em primeiro plano: Edificio Master de Eduardo Coutinho”, En: Aruanda Lab. doc, Disponible en: <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/coutinho2.htm>, último acceso en 28 Feb. 2013.

<sup>371</sup> “O documentário é uma visão subjetiva sempre. O documentário é o próprio ato de documentar. Um filme é um filme porque há um ato de filmagem. Por isso, o ato mesmo de filmar, tudo o que acontece naquele momento em que estou filmando, é o que mais importa. Eu procuro então incorporar ao filme a própria intervenção numa determinada situação ou num determinado lugar, justamente porque estou ali filmando (...) Estamos filmando um encontro sempre: o encontro entre o mundo do cineasta e da sua equipe, mediado pela câmera, e o mundo que está em frente a essa câmera. É por isso que a maioria dos meus filmes começa com a equipe chegando ao local de filmagem: uma favela, um lixão, um prédio.” FIGUEIRÔA, Alexandre; BEZERRA, Cláudio; FECHINE, YVANA, “O documentário como encontro”, En: galáxia, n.6, outubro 2003, p. 216-217. Disponible en: <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/galaxia/article/viewFile/1380/1164>, último acceso en: 29 Feb. 2013.

<sup>372</sup> Entrevista a Eduardo Coutinho, En: Revista Sesc SP, n. 109, Jun 2006, Disponible en: [http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas\\_link.cfm?edicao\\_id=250&Artigo\\_ID=3883&IDCategoria=4282&reftype=2](http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?edicao_id=250&Artigo_ID=3883&IDCategoria=4282&reftype=2), último acceso en: 29 Feb. 2013.

quería hacer una película sobre la clase media, sino sobre un universo que no se conoce. Tenía que ser en un edificio grande, compuesto de estudios y perfil familiar, de lo contrario no sería posible el rodaje. El reto consistiría en extraer un material interesante de gente normal. Es mucho más fácil hacer una película sobre marginales que sobre personas de clase media.”<sup>373</sup>

Para ello utiliza el principio de “*locación única*”, donde a partir de un espacio delimitado se revela una visión que evoca un estado de cosas “general”, sin que éste sea una representación fiel pero que puede decir inmensamente sobre Brasil. Consue-lo remarca que “a partir de la geografía, la historia y la memoria ganan una sustancia distinta, ligadas a la tierra, a las personas, a sus fabulaciones, a los encuentros, mezcladas, por fin, al cotidiano”<sup>374</sup>

*Master* es un proyecto humanista, catalizador, que relata historias anónimas, una excavación de las más distintas experiencias humanas, narrando el encuentro del director con personas de experiencias diversas, vividas por personajes casi invisibles de la clase media baja urbana. Coutinho de forma directa y reflexiva, pone en evidencia los sentimientos de angustia, soledad, contraponiendo dramas privados de la vida en la urbe al caos y violencia de la metrópoli, revelando así la dinámica urbana y su interacción con los personajes. Entramos en el universo Copacabana, un barrio de “carne y hueso”, decadente y violento de Rio de Janeiro. Son treinta y siete historias singulares, múltiples, que tienen como escenario “*Un edificio en Copacabana, a una esquina de la playa, 276 estudios, unos 500 moradores. 12 pisos, 23 apartamentos por piso.*” Para lograr una mejor ambientación, relación con los residentes, y clima de proximidad, el director y el equipo del documental alquilaron un piso y por tres semanas vivieron en el edificio. Existe un gran trabajo de investigación anterior al rodaje, de búsqueda de las historias que van a componer la película. El equipo del director hace el primer contacto en la recopilación de datos, entabla una relación de empatía con los entrevista-

---

<sup>373</sup> Entrevista realizada por Cléber Eduardo, Eduardo Valente e Ruy Gardnier. Transcrição de Cléber Eduardo e revisão de Eduardo Valente. En: Revista Contracampo, disponible en; <http://www.contracampo.com.br/45/entrevistacoutinho.htm>, último acceso en: 29 Feb. 2013.

<sup>374</sup> LINS, Consuelo, *El cine de Eduardo Coutinho: un arte del presente*, traducción Valeria Paiva. Disponible en: <http://tierraentrance.miradas.net/2010/07/ensayos/el-cine-de-eduardo-coutinho-un-arte-del-presente.html>, último acceso en: 29 Feb. 2013.

dos, lo que facilita el trabajo final de Coutinho que conecta más rápidamente con las personas en el momento del rodaje.



Maria do Céu, Esther, João, Geicy y Daniela

Coutinho en su estilo “minimalista”<sup>375</sup> exhibe el momento del rodaje, el momento presente único capaz de captar a través de la escucha, historias reales y cotidianas.

*Edifício Master*, se revela en una economía narrativa severa, constituida por la ausencia de trilla sonora, la ausencia de imágenes ilustrativas, pintorescas o de “cobertura”, la negativa en hacer un montaje a partir de temas y, al contrario, sí a partir del flujo de la palabra, y el énfasis sobre el hecho de que el film es el resultado de una negociación entre el cineasta y los entrevistados. Coutinho filma lo que existe, lo que en absoluto no quiere decir que la realidad hable por sí. Esos clichés nunca formaron parte de su cine. Lo que sí hay es una aceptación no resignada del mundo y la negativa en apuntar salidas preconcebidas.<sup>376</sup>

Todo el trabajo del director tiene como punto clave la captación del encuentro, del instante. Sus elecciones estéticas reflejan la economía de recursos retóricos, ya que lo que en realidad importa es sencillamente la escucha participativa.<sup>377</sup>

<sup>375</sup> LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

<sup>376</sup> LINS, Consuelo, *El cine de Eduardo Coutinho: un arte del presente*, traducción Valeria Paiva. Disponible en: <http://tierraentrance.miradas.net/2010/07/ensayos/el-cine-de-eduardo-coutinho-un-arte-del-presente.html>, último acceso en: 29 Feb. 2013.

<sup>377</sup> "La iluminación que utilizo, por ejemplo, tiene que ser rápida: no puede tardar mucho para ser preparada para no impacientar al personaje, ni puede matarlo de calor durante el testimonio. El personaje va a ser grabado sentado en un determinado lugar sólo porque es bonito; También es necesario que sea cómodo para él quedarse en casa. Si no es así, nada puede ocurrir. Todo nuestro esfuerzo se dirige entonces a la producción de este momento de habla. Se dedica a permitir, en ese momento y en ese espacio casi "sagrado", se produzca algún milagro humano y que, en el milagro de ese encuentro, la propia persona construya su retrato de una forma maravillosa, ¿entiende? (...) Toda la película se basa en la captura instantánea. Eso es por lo que, por ejemplo, no suelo utilizar banda sonora. Prefiero la riqueza estética del sonido directo, que es parte de esto y en el que no hay ninguna opinión. La canción normalmente connota algo. Y no quiero connotar. Connotar es conducir al público. También tengo esta preocupación en no connotar en el título, pero siempre es muy difícil". FIGUEIRÔA, Alexandre; BEZERRA, Cláudio; FECHINE, YVANA, "O documentário como encontro", En: *galáxia*, n.6, outubro 2003, p. 216-217. Disponible en: <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/galaxia/article/viewFile/1380/1164>, último acceso en: 29 Feb. 2013.

Sin guión o ideas preconcebidas, el documental busca revelar la “verdad que surge” del rodaje, en diálogo permanente con las memorias confesionales de los entrevistados. Hay una construcción de personajes que se reinventan delante de la cámara. Se hace notar “el descubrimiento de la imagen de la interacción, del imaginario emergente de aquel choque creativo entre la presencia da cámara y la voz de sus personajes.”<sup>378</sup> Hay una línea muy débil entre la ficción y la realidad como si la vida real también fuera una escena de teatro, hay explícitamente una “escenificación del yo”. Coutinho afirma que “no hay como separar la mentira de la verdad.”<sup>379</sup> Eso queda explícito en la entrevista de Alessandra, una chica de 20 años, prostituta. Ella poco a poco cuenta su historia, la relación con sus padres, como empezó su vida en la prostitución, el dinero que ganó en su primera vez. Narra con mucha ilusión el hecho de que pudo gastarse 150 reales en McDonald’s, provocando la alegría de su hijo. Ya casi al final confiesa: *“Yo soy muy mentirosa. Cuento mentiras y creo que para que uno pueda mentir tiene que creer en su mentira, para que quede bien hecha. Soy así. Soy muy mentirosa, mentirosa de veras. Hasta lloro para creer en mi mentira. Soy una mentirosa verdadera. Cuento la mentira, pero cuento la verdad.”* Lo que importa no es la veracidad sino la capacidad del personaje de narrar, “contar de modo extraordinário mais do que viver algo realmente extraordinário”. El cine de Coutinho “es un cine de la palabra filmada, y que apuesta por las potencialidades narrativas de las personas entrevistadas.”<sup>380</sup>

Tenemos una gama heterogénea de historias y memorias que ilustran la relación de los habitantes del edificio con la comunidad y la propia ciudad. Está el relato de Esther que cuenta un caso de asalto, retratando la violencia en Copacabana, nos dice *“Vivimos en la tarjeta postal de Rio de Janeiro que es Copacabana, pero hay demasiada violencia aquí”*; la historia de Geicy que encuentra su compañero por un anuncio de jornal, explicitando la soledad de la gran ciudad; Daniela, profesora de inglés que confiesa sufrir de neurosis y sociofobia, cuenta detalladamente el miedo y la paranoia de

<sup>378</sup> BRAGANÇA, Felipe, “Edificio Master”, En: Revista Contracampo, Disponible en:

<http://www.contracampo.com.br/criticas/edificiomaster.htm>, último acceso en 28 Feb. 2013.

<sup>379</sup> WAJNBERG, Daniel; TRIGO, Luciano; JANOT, Marcelo; CAMARGO, Maria Sílvia, “Revelações sobre a vida e ponto final.” Entrevista a Eduardo Coutinho, 22 Nov. 2002. Disponible en: [www.criticos.com.br](http://www.criticos.com.br), último acceso en: 28 Feb. 2013.

<sup>380</sup> LINS, Consuelo, *El cine de Eduardo Coutinho: un arte del presente*, traducción Valeria Paiva. Disponible en: <http://tierraentrance.miradas.net/2010/07/ensayos/el-cine-de-eduardo-coutinho-un-arte-del-presente.html>, último acceso en: 29 Feb. 2013.



vivir en la jungla de piedra: *"Tengo problemas de neurosis y sociofobia y la aglomeración y desorden típico de Copacabana hace que yo llegue a casa muy estresada / Coutinho: ¿Multitud, esta cosa? / Daniela: es porque no sé si son demasiadas personas o veredas muy estrechas o si es una desagradable fusión de dos elementos. Sé que puede ser feo, pero a menudo me quedo feliz cuando subo y bajo del ascensor sola, no porque no tengo que parar, sino porque no tengo que ver o ser vista."* La entrevistada no dirige la mirada hacia el director, dice que tiene serios problemas con la convivencia social y el *tête à tête* le provoca miedo; Consuelo Lins manifiesta que el relato:

"retoma, concentra y explicita, casi didácticamente cuestiones fundamentales para la película y que atraviesan en filigranas discursos diversos. Soledad, anonimato, visibilidad, reserva, antipatía e incluso aversión hacia los demás, vistas como reacciones absolutamente necesarias sin las cuales la vida en la gran ciudad se haría insoportable."<sup>381</sup>

Otro personaje, Marcelo, habla sobre la diversidad de personas que viven allí y la realidad vivida en el barrio. A él lo que le molesta es la gran concentración de personas, *"el numero es opresivo (...) lo que es incómodo hoy, es que la realidad de Copacabana impregna mucho nuestra vida. (...) Nada más salir a la calle (...) para ver chavales oliendo pegamento, prostitutas, chulos, camellos... es demasiado!"*

Historias contadas en la intimidad del hogar, con un discurso de proximidad, memorias y experiencias que también nos llevan hacia el espacio público, imágenes construidas, imaginadas, que nos remiten a lo que está fuera del encuadre, un verdadero ejercicio de interacción con la urbe. El *Edificio Master* se revela así, como un espejo de la ciudad, una especie de muestreo, de la parte que representa la totalidad heterogénea del espacio urbano.

En la composición del encuadre está la presencia explícita del entrevistador, de la cámara y del equipo de producción. El director enseña conflictos sin intervenir, evita

---

<sup>381</sup> LINS, Consuelo, *O documentário de Eduardo Coutinho*, Rio de Janeiro: Zahar, 2004, p. 159.

racionalizaciones y juicios de valor. Hay un direccionamiento en el sentido de escuchar “y entender las razones del otro sin darles razón necesariamente”.<sup>382</sup> Coutinho explica:

*“La primera cosa: la persona no quiere ser juzgada (...). La persona habla y si a vos, en tanto director, se te ocurre pensar que esa persona transmite buena onda porque su comportamiento de acuerdo con la sociología es típico de, etc, etc... está todo perdido (...) Lo esencial es el intento de colocarse en el lugar del otro sin juzgarlo, de entender sus razones sin darle la razón. Cada uno quiere hablar a partir de su singularidad... (...). Lo que yo intento es vaciarme totalmente, ¿me entiendes?”<sup>383</sup>*



Eduardo Coutinho y su equipo entrando en el Edificio Master

La cámara de Coutinho es participativa, está siempre presente en el momento del rodaje manifestando la idea de construcción de la imagen fruto de la interacción entre el equipo del director y el universo del edificio. Eso es evidente desde el primer momento del documental cuando a través del monitor de la cámara de seguridad vemos el director y su equipo entrando en el Edificio Master. Esa es la única imagen que dirige

la mirada hacia fuera, la calle, al espacio de la ciudad. A continuación, entrando en el espacio interior, se exhiben los pasillos, el equipo subiendo en el ascensor, haciendo la presentación del edificio y del equipo de rodaje.

La narrativa de la película está compuesta por relatos que enseñan las ciudades imaginadas, fabuladas por cada personaje; vemos el espacio social presente en las historias de cada uno. Asistimos a la soledad como producto de una sociedad individualista luchando por superar el aislamiento del caos urbano. Existen a lo largo de la narrativa contraposiciones entre las entrevistas y espacios vacíos que evocan y representan el local del encuentro, de la exposición consentida, de la escucha, lugares po-

<sup>382</sup> COUTINHO, Eduardo. En: *Cinemais*, nº 22, março-abril 2000, p. 66. Apud: LINS, Consuelo, *El cine de Eduardo Coutinho: un arte del presente*, traducción Valeria Paiva. Disponible en: <http://tierraentrance.miradas.net/2010/07/ensayos/el-cine-de-eduardo-coutinho-un-arte-del-presente.html>, último acceso en: 28 Feb. 2013.

<sup>383</sup> COUTINHO, Eduardo. Ibidem.

blados de memorias, habitáculos de una infinidad de historias anónimas. En el juego de enlaces entre historias e imágenes intuimos el simbolismo existente en la interacción entre el discurso y éstos espacios que terminan por revelar la claustrofobia vivida en esos edificios y nos enseña la paradoja de la soledad en un espacio superpoblado.



Espacios vacíos una metáfora a la infinidad de historias anonimas

En las escenas finales después del último relato, el director muestra una serie de encuadres de ventanas desde la perspectiva del edificio y sus moradores. Es como si en ese momento se volviera la mirada al exterior diciéndonos “en la urbe hay muchas historias que se pueden escuchar, hay muchos edificios como éste”, una metáfora visual de lo que es desnudarse delante del otro, y del sentido de “ver y ser visto” en la ciudad.



Ventanas, infinitas historias en la urbe

## 8.2 | *De passagem*: una mirada intimista de la periferia |

*De Passagem* (2003), es el primer largometraje del director Ricardo Elías,<sup>384</sup> vencedor de los premios a mejor película, director, guión (Claudio Yoshida), actor secundario y premio de la crítica en el Festival de Gramado. Cuenta la historia de tres amigos, los hermanos Jefferson y Washington y el amigo inseparable Kennedy, cómplices en la infancia pero que recorren caminos distintos en la vida adulta. “La película enseña los encuentros y desencuentros, cómo la vida puede alejar a las personas y cómo los lazos permanecen de todos modos.”<sup>385</sup> Jefferson, un chaval responsable, serio y obstinado acude a Río, donde ingresa en el colegio militar en busca de mejores oportunidades. Años después recibe una llamada desesperada de su madre que lo trae de vuelta a São Paulo. Su hermano había sido asesinado. Desencantado con lo ocurrido, Jefferson llega a casa, donde encuentra a Kennedy, su amigo de la infancia, que se ofrece para ayudarlo a reconocer el cuerpo de Washington. Así, los dos parten cruzando la periferia de São Paulo del extremo sur al oeste de la ciudad, recorriendo un camino al que asoman rencores y penas ocultas. En autobús, metro, tren o caminando, los dos personajes confrontan sus memorias en ese trayecto como si fuera el paso a su madurez.

La película rompe los estigmas de una representación violenta de la vida en la periferia urbana. *De Passagem* es un verdadero periplo que atraviesa zonas periféricas de la ciudad de São Paulo, pero lo hace desde una perspectiva distinta a la usual. El retrato quita el foco de la criminalidad, huye de la estética espectacular postmoderna retratando con realismo y delicadeza intimista la vida en la periferia. Sus imágenes casi

---

<sup>384</sup> Director de documentales y cortometrajes que debutó en largometraje con el galardonado *De Passagem* (2003), ganador de los premios a mejor guión de película, Director, Premio de actor secundario y de la crítica en el Festival de Gramado. Paulista de 1968, se graduó en cine en la escuela de comunicación y Artes de la Universidad de São Paulo. Dirigió su primer corto en 1993, *Derrube Jack*. En 1994, hizo otro corto, *Lumpet*, y en 1999 dirigió el medimetro *Uma película dirigida por Mark Medeiros*, que fue votado como mejor documental en el Festival de Brasília y ganó el premio especial del jurado en el Festival de Gramado. Dirigió programas de varios canales de televisión, como el canal TV Globo, TV Cultura, TV Escola y Futura. Su segundo largometraje, *Os 12 trabalhos* (2006), ganó el tercer premio en el Festival Coral de la Habana y el Premio al mejor actor, por Sidney Santiago, Festival de Río. Filmografía seleccionada: *A vida secreta das estrelas* (en desarrollo); *Os 12 trabalhos* (2006). Premio Coral en el Festival de cine de la Habana. Premio al Mejor Actor (Sidney Santiago), en el Festival de Río; *De passagem* (2003). Premios a la mejor película, Director, guión, actor de reparto y el Premio de la crítica en el Festival de Gramado; *Um filme de Marcos Medeiros* (1999). Premio al mejor documental en el Festival de Brasília. Premio especial del jurado en el Festival de Gramado; *Lumpet* (1994). Cortometraje; *Derrube Jack* (1993). Cortometraje. Disponible en:

[http://www.filmebr.com.br/quemequem/html/QEQ\\_profissional.php?get\\_cd\\_profissional=PE417](http://www.filmebr.com.br/quemequem/html/QEQ_profissional.php?get_cd_profissional=PE417)

<sup>385</sup> Entrevista Ricardo Elías, MERTEN, Luis Carlos. O delicado e intimista 'De Passagem': O diretor Ricardo Elías fala do filme que venceu Gramado e estréia hoje. In: Caderno 2, Estado de São Paulo, 30 Abr. 2004.

contemplativas nos llevan a la constante idea de desplazamiento, trayectoria, travesía (ya sea física o emocional). El eje del argumento es el paso de la infancia a la edad adulta, donde a través de los recuerdos, conexiones y experiencias del pasado se produce un rescate de la amistad en el reencuentro, que despierta sueños de la niñez y vuelve la mirada al origen del camino. El argumento, así, está basado en el encuentro de dos antiguos amigos, desnudando memorias conducidas por un viaje que ocurre en el pasado y en el presente.

*De Passagem* parece ser heredera directa del *Río 40 Graus* de Nelson Pereira dos Santos, al recobrar la óptica neorrealista con bajo coste de producción, volcándose en la realidad para crear un proyecto sincero y afable, realizado con tomas exteriores, planos secuencias, largos planos generales y profundidad de campo. Según Luis Alberto Rocha Melo: “La búsqueda de la emotividad, el cariño con que los personajes centrales son filmados, la dirección de arte sutil y expresiva (Cristiano Amaral) y la delicada asimilación de lo propios extras dentro de la *mise-en-scène*, son algunos puntos de contacto entre *De Passagem* y las primeras películas de Roberto y Nelson Pereira.”<sup>386</sup>

La dirección de arte de Cristiano Amaral compone con delicadeza expresiva todos los detalles en las estaciones, en los trenes o autobuses. La fotografía de Jay Yamashita es armónica y naturalista, con encuadres que desvelan las líneas y curvas que componen la geografía urbana en una perfecta articulación del espacio con los personajes.

Una de las principales cualidades de la película según la crítica es la capacidad de componer una película sin recurrir al melodrama o a la estética de videoclip de acción violento. Se aparta de una representación “estetizada” de la violencia y de la miseria. Más bien la película busca direccionar el discurso a una perspectiva humana donde personas corrientes viven dignamente y luchan para vencer la exclusión y la violencia de la vida en la periferia.

Luis Alberto resalta:

“Hay contención, también, - casi aún pudor - en la negativa al espectáculo de la miseria, como si Elías y Yosida nos dijeran

---

<sup>386</sup> MELO, Luis Alberto Rocha, “De passagem”, En: Revista Contracampo, Disponible en: <http://www.contracampo.com.br/62/depassagem.htm>, último acceso en: 28 Feb. 2013.

que, así como un río de lágrimas no hace una película, un baño de sangre, por sí sólo, tampoco redime los pecados. (...) Los personajes de *De passagem* son pobres, pero no viven en condiciones infrahumanas, es decir, no son miserables. *De passagem* es, sí, una película sobre la periferia, tratando de huir de una caracterización excesivamente maniquea.”<sup>387</sup>

El director Ricardo Elías, desde una mirada diferenciada, opta por presentar personajes con otras vías de ascensión social que no sean el camino de la marginalidad y las drogas, buscando poner en relieve las contradicciones de las opiniones “de aquellos que tienen pocas oportunidades en la vida.” <sup>388</sup>

La opción de hacer una película reflexiva resulta evidente ya en la primera escena en que vemos el perfil de tres niños bajo la luz del crepúsculo. En una toma fija observamos a uno de ellos cantando una canción repleta de simbolismo, “Primavera”, del compositor Cassiano<sup>389</sup>, que revela



Nostalgia en la voz de Kennedy

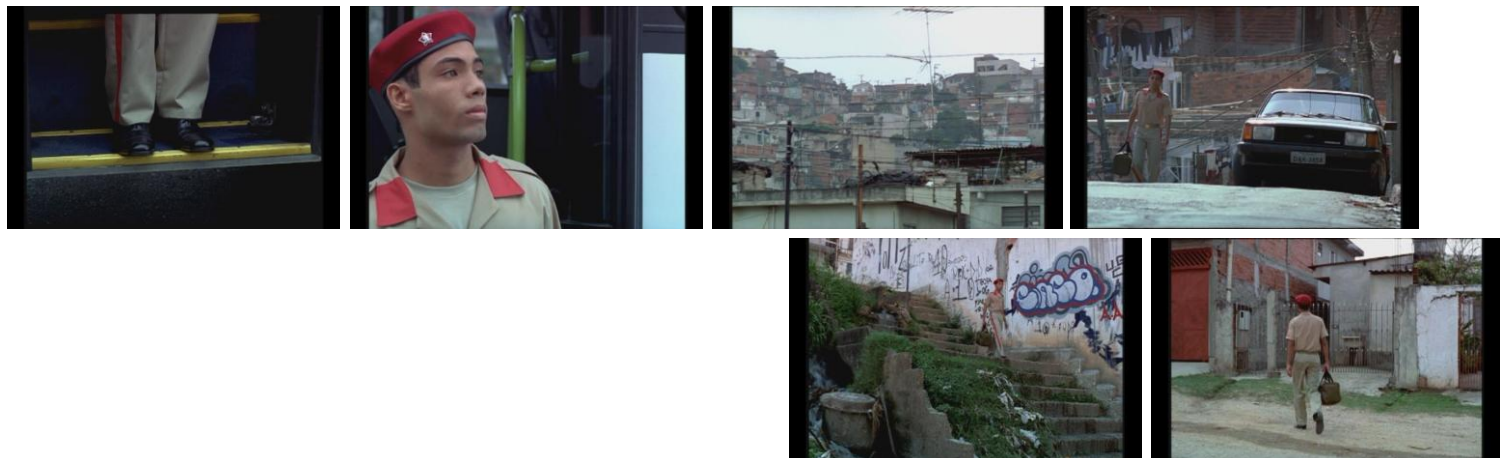
algo de nostalgia y esperanza en la voz de Kennedy, un himno de amistad. La toma es larga con profundidad de campo, dejando ya establecido el lenguaje y la atmósfera que Elías pretende continuar a lo largo de la composición filmográfica, repleta de planos generales largos, contemplativos, que dejan espacio para que el espectador profundice y cuestione lo que ve en la gran pantalla.

<sup>387</sup> “Há contenção, também, - quase mesmo um *pudor* - na recusa ao espetáculo da miséria, como se Elías e Yosida nos dissessem que, assim como um rio de lágrimas não faz um filme, o banho de sangue, por si só, também não redime os pecados.(...) Os personagens de *De Passagem* são pobres, mas não moram em condições sub-humanas, isto é, não são miseráveis. *De Passagem* é, sim, um filme sobre a periferia, mas que procura fugir de uma caracterização excessivamente maniqueísta.” MELO, Luis Alberto Rocha, “De passagem”, En: Revista Contracampo, Disponible en: <http://www.contracampo.com.br/62/depassagem.htm>, último acceso en: 28 Feb. 2013.

<sup>388</sup> “Así, sentí la necesidad de presentar personajes que han recorrido caminos diferentes: uno siguió el camino de la delincuencia - Washington- otro que se inició en ella, pero inmediatamente desistió por la creencia en una religión evangélica - Kennedy - y el tercero -Jefferson- un joven que a través del esfuerzo personal, dedicado a los estudios, ha logrado saltar la barrera social a través de la carrera militar, que siempre ha sido una de las maneras en que los pobres, desde el siglo XIX, han buscado para ascender a la clase media. Sin embargo, *De Passagem* traza una imagen matizada de la realidad de la periferia y trata de no confrontar realidades de forma definitiva, por ejemplo, el bien (representado por la ascensión social) contra el mal (representado en la delincuencia), sino más bien busca levantar las contradicciones en las opciones de las personas que tienen muy pocas oportunidades en la vida. También para demostrar las relaciones personales en las regiones pobres presenta la amistad entre los tres jóvenes y su desgaste debido a los diferentes caminos de cada uno. Aquí, creo, hay un componente fundamental para humanizar los personajes -porque hay temas como la lealtad, temor, añoranza, incredulidad- y desde allí, he intentado distanciarlos de los estereotipos todavía tan comunes en la ficción audiovisual brasileña en la representación de las clases desfavorecidas.” Disponible en: <http://www.mnemocine.com.br/promo/promocaodepassagem.htm>, último acceso en: 28 Feb. 2013.

<sup>389</sup> Cassiano/Silvio Rochael, Primavera (Vai Chuva), Editora: Warner Chappel Edições Musicais Ltda.

Así se plantea la presentación de los personajes y la constante intersección del tiempo. Vemos desde el principio y a lo largo de la película los dos viajes que los personajes emprendieron en el pasado, y en el presente, recurriendo a paisajes comunes de la periferia. Podemos acercarnos a esa geografía ya en el principio de la película, en la secuencia de la llegada de Jefferson. Esta secuencia comienza con un plano detalle de la acera y de la llegada del autobús: las puertas se abren, vemos las escaleras del vehículo y a varias personas bajando. Observamos un par de zapatos limpios, un basculamiento nos revela al recién llegado Jefferson vestido con el uniforme militar y la mirada desencantada. Enseguida, como si él lo mirara, vemos una panorámica de la periferia. El personaje desciende del autobús y recorremos con él el camino hasta su casa. La secuencia presenta la geografía periférica que será representada en el film.



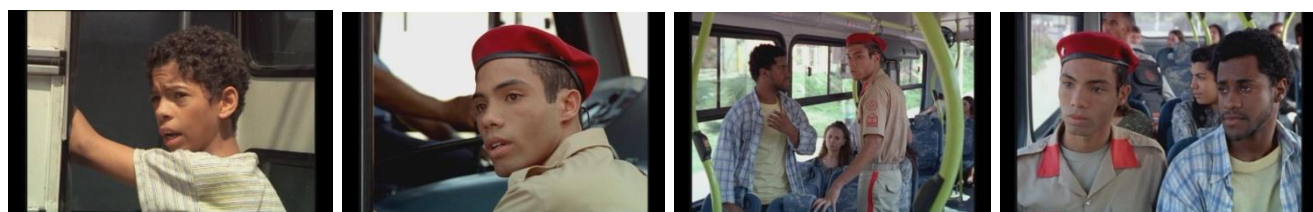
Llegada de Jefferson y presentación de la periferia

La narrativa de *De Passagem* está compuesta de dos momentos singulares en las vidas de Jefferson, Washington y Kennedy. El primer momento lo miramos a través de los flash-backs, que nos llevan directamente al pasado, al lugar de la infancia para luego trasladarnos a la situación clave, el primer contacto de los personajes con la criminalidad cuando los tres son obligados a cruzar la ciudad para llevar un “encargo”. El segundo momento narrativo transcurre ya en la vida adulta cuando Jefferson y Kennedy tienen que cruzar la ciudad para reconocer el cuerpo de Washington. Por medio de un montaje paralelo entre esos dos momentos, en el que escenas del pasado y del presente se entrelazan, la película revela las dificultades y los impases que los personajes tienen que afrontar en su vida diaria. La superación de los obstáculos y el camino se-



guido por cada personaje desvelan el choque entre vivir en la legalidad o ceder ante la criminalidad. Eso provoca un ambiente de tensión entre los personajes. Según Ricardo Elías “La relación de Jefferson con el amigo y el hermano muestra una tensión justamente porque la vida es compleja, todos tienen sus razones y *De Passagem* trata sobre eso.”

Destacamos la secuencia donde se inicia el viaje por la ciudad y los dos momentos (jornadas) se cruzan. Entre recuerdos, Jefferson y Kennedy parten en autobús en búsqueda de Washington. Queda explícita la distinta actitud de Jefferson y Kennedy. El primero se mantiene alejado, serio. No pretende establecer contacto con el otro. Parece ser el hijo pródigo que vuelve y encuentra caos y dolor. El personaje reniega de su origen, cree ya no pertenecer a esa geografía, por lo que intenta hacer todo de forma efectiva y pragmática. Lo que pretende es cumplir su deber y partir nuevamente de ahí. Está “de paso” (*de passagem*). Así, Jefferson mantiene una postura rígida, autoritaria, típica de una educación militar. Procura con ello diferenciarse de su hermano y del ambiente vivido en la periferia de São Paulo buscando siempre una salida “políticamente correcta” a lo que se le presenta.



Jefferson en el pasado y en el presente en el principio de la jornada.

Kennedy, simpático y solidario intenta conectar con el amigo, entablar una conversación, en la que Jefferson no pone interés. Entre una de ellas Kennedy dice: “*¿Sabes por qué te llamas Jefferson? ¿Te has dado cuenta que nosotros tres tenemos nombre de presidente americano? Jefferson: ¿Qué más da? Kennedy: ¿No te parece raro? Jefferson: No es mejor que tener nombre de cantante o jugador de fútbol... Kennedy: Sí... (Con la sonrisa puesta, sigue) Imagínate si nos llamáramos Zenón, Sócrates e Biro-Biro? Jefferson: (con cara de desaprobación) Cállate. Kennedy: Sabes que el Tucán me dijo... porque tenemos el nombre en inglés... Jefferson: ¿Quién? Kennedy: ¿El Tucán, no te acuerdas? Un narizota, pelota de los profesores... hablaba mucho pero no hacía*



*nada. Bueno, un día el dijo que teníamos ese nombre porque nuestros padres hubieron querido que tuviéramos una vida distinta. Jefferson: ¿Y el nombre tiene que ver? Kennedy: Es porque con el apellido es todo igual, pero con un nombre gringo íbamos a conseguir ser diferentes. Jefferson: ¡Tontería! Tenemos ese nombre porque nuestras madres les parecía bonito. Mira tu nombre y el de Washington, nombre de presidente... ¿qué más da? Uno está muerto y el otro es un camello de mierda.”*

El nombre sería una señal de buen augurio para esos jóvenes, representando una forma de estatus, símbolo del éxito, del estilo de vida estadounidense, ejemplo de una sociedad consumista, democrática, meritaria, en la que el trabajo duro dignifica y en la que con determinación es posible superarse para vivir el sueño americano. Es evidente la marca de la ideología estadounidense que defiende la idea de que cualquiera, independientemente de las circunstancias de su nacimiento, puede aumentar su patrón de vida por medio del trabajo duro.

Jefferson sin darse cuenta sigue esas premisas con un comportamiento individualista y pragmático a la vez que rechaza, juzga la vida marginal del hermano y cree que Kennedy sigue por el mismo camino. La escena muestra uno de esos momentos de tensión entre los personajes. Notamos que Kennedy es el puente que une a los dos hermanos, es el personaje que rescata memorias y busca el equilibrio entre los dos caminos opuestos. Kennedy trata de contraponer las opiniones de Jefferson, es él quién carga el punto de vista de la periferia, una mirada de quien se quedó toda la vida viviendo en un territorio de exclusión. El personaje explicita, matiza contextos y busca acercar a los dos hermanos separados por el distinto rumbo que tomaron en la vida adulta. Permanece la idea de que no hay héroes ni villanos, la vida es mucho más que eso.

Desde la ventana del autobús vemos dibujados el paisaje urbano. Siguiendo el trayecto, recorreremos con los personajes el camino en autobús, tren o a pie. La película sucesivamente nos revela el sentido metafórico de las imágenes de los raíles, túneles, trenes en movimiento, de un flujo continuo de personas, dándonos una intensa sensación de movimiento, de tránsito, de paso. “El trayecto revela, en conversaciones y flash-backs, todo un panorama de relaciones humanas entre los habitantes de esta

periferia pobre que conviven con las franjas de tráfico.”<sup>390</sup> Simboliza también una jornada interna intensa, dura, que confronta pasado y presente rumbo a un crecimiento personal.



Imágenes que provocan intensa sensación de movimiento, de tránsito, de paso

Finalizando, la escena que recalca esa transformación, transición interna, es en la que Jefferson aparece después de intentar reconocer el cuerpo del hermano y permanece a la espera de que Kennedy lo haga. Mientras rellena los papeles recibe lo que Washington poseía cuando fue encontrado. Junto al documento de identificación con una foto antigua está una tarjeta postal de Río de Janeiro. En ese instante, en un primer plano vemos al personaje conmocionarse lentamente como se pudiera ahora abandonar su rigidez para humanizarse. Vemos sus ojos llenándose de lágrimas en una secuencia sin recursos melodramáticos o artificios de sonido. Estamos solos con el personaje en su momento de catarsis. A partir de ese momento Jefferson se reconcilia con el pasado y con su hermano. Según Xavier "El reconocimiento del muerto - y de modo reflejado, del vivo – no es nada obvio. Y, si implica sufrimiento, también es la vía a una posible reinvención de las identidades, de la vida, más allá de las dicotomías fáciles y moralizantes. Después de todo, “de paso” estamos todos.”<sup>391</sup>

<sup>390</sup> CAETANO, Daniel. (org). *Cinema Brasileiro 1995-2005, ensaios sobre uma década*. In: MONASSA, Tatiana. Da Imersão, ou como a postura cinematográfica determina uma postura social. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005, p.117.

<sup>391</sup> XAVIER, Ismail, Disponible en: <http://www.mnemocine.com.br/promo/promocaodepassagem.htm>, último acceso en: 28 Feb. 2013.

El final de la película explicita el deseo de que es posible retractar la periferia de forma humana, con una esperanza rebosante. Enseñando que en la lucha por la supervivencia todavía existen distintas alternativas que no implican la vía de la violencia. Entre tantos retratos espectacularizados de la violencia, *De Passagem* aparece como un contrapunto repleto de sutilezas, capaz de remover estereotipos sobre la vida y los habitantes de la periferia.

### 8.3 | *Não por acaso*, la ciudad incontrolable |

*Não por Acaso* (2007) es el debut en largometrajes de Philippe Barcinski<sup>392</sup>, director con una amplia y exitosa carrera en el cortometraje, con cortos premiados como *Palíndromo* (2002) y *Janela Aberta* (2001). Ya anunciaba su estilo de trabajo de un formalismo meticuloso. Aquella actitud donde la forma y el lenguaje cinematográfico están por encima de la narrativa o de una dramaturgia. En esos trabajos la imagen, los encuadres, planos y el montaje formaban parte de un juego de significados intrincados que pretendían, más que explicar, provocar sensaciones a través de la forma. Esto sigue presente en *Não por acaso*, pero ahora el director encuentra el punto de inflexión entre dos formas de hacer cine, uniendo su mirada de autor a un objetivo honestamente pragmático de alcanzar el público. Barcinski nos dice: “He buscado una ecuación, creo que es posible hacer un film de arte que no sea hermético a la vez que se puede hacer una película comercial que no sea superficial.”<sup>393</sup>

El guión escrito por el director, Fabiana Werneck Barcinski, y Eugênio Puppo, tiene dos ejes, las historias de Ênio y Pedro, que están situadas y en gran sintonía con la megalópolis São Paulo. Los personajes llevan vidas independientes pero comparten un momento trágico en ellas, un accidente de coche que les hará cambiar de perspectiva. Por una parte tenemos a Ênio, un ingeniero controlador de tráfico con una vida burocrática, gris, monótona, que en su trabajo controla y monitoriza el tránsito de la ciudad. Su vida es cerrada, casi matemática, metódica, disciplinada, segura, sin arrebos emocionales. Tiene en su pasado una historia de amor que finalizó y una hija que no conoce. Por otra parte tenemos a Pedro, ebanista que fabrica mesas de billar, negocio

---

<sup>392</sup> Director nacido en Río de Janeiro en 1972 y formado en el cine de ECA-USP. Comenzó la carrera a los 14 años y desde entonces transita por el cine, la televisión y la publicidad. Se hizo conocido con cortometrajes como *A escada* (la escalera) (1997), *Palíndromo* (2001) y la ventana abierta (2002), mostrado en festivales como Gramado, Brasília, Cannes (selección oficial), Berlín, Clermont-Ferrand y Londres, donde ganó más de 40 premios, vendiéndose a canales de televisión como Canal Brasil, Chanel Plus francés, además de Chanel Four Inglés y el Sundance Chanel. En la televisión, dirigió la serie futura (1999), MTV Brasil expreso (2002), para TV de Brasil y dos episodios de la serie de la ciudad de los hombres, para el O2/Globo TV, entre otras obras. En 2007 lanzó su primer largometraje, no por casualidad, con Rodrigo Santoro y Leticia Sabatela en el reparto. Filmografía seleccionada: *Entre vales* (2012); *No por casualidad* (2007); *La ventana abierta* (2002). Cortometraje; *Palíndromo* (2001). Cortometraje; *La escalera* (1997). Cortometraje;

Disponible en: [http://www.filmebr.com.br/quemequem/html/QEQ\\_profissional.php?get\\_cd\\_profissional=PE765](http://www.filmebr.com.br/quemequem/html/QEQ_profissional.php?get_cd_profissional=PE765), último acceso en: 22 Feb. 2013. Para más informaciones sobre el director ver: DEGRAU FILMES. Disponible en: <http://www.degraufilmes.com.br/>, último acceso en: 22 Feb. 2013; FARIAS, Fábio, “Sobre Cinema e Mercado – Entrevista com Philippe Barcinski”, En: Revista Quatorze. Disponible en: <http://revistatorze.com.br/2010/sobre-cinema-e-mercado-entrevista-com-philippe-barcinski>, último acceso en: 22 Feb. 2013.

<sup>393</sup> BARCINSKI, Philippe, comentarios en el making of: *Não Por Acaso* [Disco compacto]. Directed by Philippe Barcinski. Brasil: Fox Film do Brasil, 2007. 1 DVD: 100 min.

que heredó de su padre. Vive con Teresa, su novia, que acaba de irse a vivir con él. Es minucioso, preciso, detallista y, también como Ênio, totalmente aferrado a la necesidad de control. Paralelamente, llevan en sus vidas personales el mismo registro controlador, lo que nos hace comprender el universo de cada uno según el modo en que ellos perciben sus trabajos. Ênio con sus teorías matemáticas y Pedro con su cuaderno de apuntes probabilísticos, son dos hombres que viven en una burbuja, su zona de confort. Intentan prever un momento, un punto futuro, para luego intervenir en el presente. Su gran característica es el planeamiento o el movimiento calculado. Pero su mundo se cae cuando se dan cuenta de que no detentan el control total y sufren una pérdida trágica. La película trata de esos dos segundos que pueden cambiar la vida de alguien. Con una narrativa clásica habla de la casualidad, de lo inevitable, de la paternidad, del sentimiento de pérdida. Sin embargo, de esa privación los dos personajes reciben una lección de superación y una oportunidad de renovarse.

En el largometraje el director se aproxima a cuestiones de dramaturgia e interpretación. Para el director “*Não por acaso*” fue muy reveladora, es una película de una complejidad técnica muy grande ya que lidiaba con cuestiones de tráfico, del billar y formas de filmar.” En la película el director encuentra el equilibrio entre los juegos técnicos y la dramaturgia y la dirección de actores. “A veces la cámara estaba al servicio del director y otras al servicio de los actores.” Creando unas escenas con rigor visual y otras que captaban toda la acción dramática. Según el director:

“las escenas técnicas, de una arquitectura de escena precisa donde lo que importa es el rigor visual, se hizo un gran trabajo de fotografía, edición con planeamiento y *storyboard*. Ya en las escenas de actuación más dramática, utiliza un tipo de *découpage* con un plano principal que comprendía toda la acción desde el ángulo que mejor captaba la escena y con el movimiento de cámara que mejor acompañara la expresividad, para en seguida buscar planos más cercanos si fuera necesario.”<sup>394</sup>

---

<sup>394</sup> BARCINSKI, Philippe, comentarios en el making of: *Não Por Acaso* [Disco compacto]. Directed by Philippe Barcinski. Brasil: Fox Film do Brasil, 2007. 1 DVD: 100 min.



Composicion de planos: plano principal captación de la escena y planos cercanos para mayor expresividad

Buscando así el equilibrio entre naturalismo y expresividad. Como si todo el tiempo estuviera detrás de equilibrar razón y emoción. Es donde vemos que sus juegos formales, repletos de capas de significado, están al servicio de la dramaturgia. Las imágenes se correlacionan emocionalmente con los personajes. La crítica Lila Foster señala: “El control formal existe para ser reconstruido dramáticamente porque el dilema de sus personajes se ocupa de la frontera entre lo que el hombre es capaz o no de controlar en su vida” <sup>395</sup>

Podemos averiguarlo en las secuencias de presentación de los personajes y sus historias. Primeramente vemos el universo de Ênio: nada más empezar la película escuchamos el sonido de un helicóptero y voces comunicando informaciones sobre las condiciones del tráfico. Vemos imágenes aéreas y poco a poco nos acercamos al *skyline* de São Paulo. Suben los letreros presentando el equipo. Vemos el flujo de coches circulando. Hasta que seguimos el camino de un solo coche, percibiendo luego que es Ênio que llega al trabajo. El escenario de la oficina es de un tono gris azulado que manifiesta un ambiente monótono y rutinario.



Escenas Universo de Ênio, São Paulo y el tráfico de la metrópoli.

<sup>395</sup> FOSTER, Lila, “Detalhes que fazem diferença”, En: Cinética. Disponible en: <http://www.revistacinetica.com.br/naoporacaso.htm>, último acceso en: 28 Feb. 2013.



Enseguida miramos como el personaje entra en la oficina, coge su taza de café, cambia el turno con el compañero, deposita el café en la mesa, se sienta y trabaja sin ánimo con una mirada perdida a los videos que mapean el tránsito de la ciudad. Ênio parece anonadado, como si fuera llevado mecánicamente por un cotidiano “burocrático”. Hay una extrema sensación de apatía y estancamiento. Sigue su rutina de trabajo intentado ordenar la circulación de vehículos, realizando predicciones para un escrutinio de probabilidad sobre el taponamiento de vías y actuando para evitarlas.



Presentación del personaje, ambiente monotono y rutinario

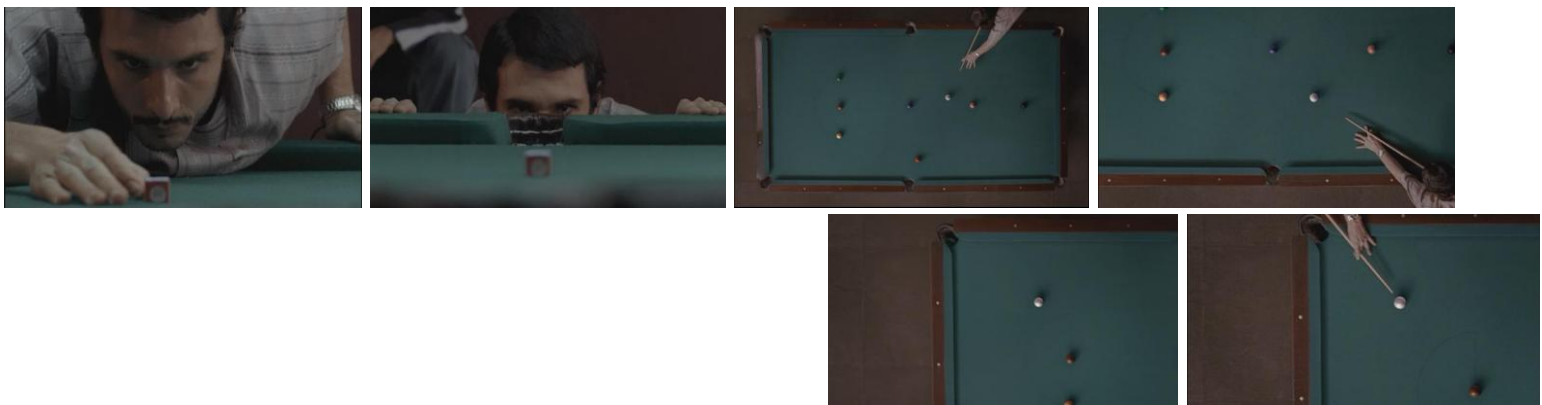
Hay en la secuencia imágenes que describen *el modus operandi* del personaje, que significan, puntuando metódicamente, el control, la rutina, la visualización de posibilidades futuras. Seguimos, a la salida del trabajo a Ênio que habla con su jefe, quien le pide que escriba un texto de presentación basado en su monografía de fin de carrera. Al volver a casa observa la ciudad desde de su ventana, en seguida vuelve a escribir y saca a la luz su teoría. Escuchamos a Ênio en off mientras vemos imágenes que ilustran su pensamiento. *“Somos todos partículas. Átomos. Elementos químicos, células, personas. Nos desplazamos. Es eso lo que hacen las partículas, son atraídas y repelidas. El aire sale del caliente hacia el frío. Las cargas eléctricas del negativo al positivo. Los planetas se atraen. ¿Y nosotros los individuos para dónde vamos? Tenemos el libre albedrío. Nos vamos para donde nos apetece. Lo que hace nuestros flujos mucho más complejos de organizarse. El modelo matemático del tránsito es el mismo de la dinámica de los fluidos del agua corriendo por las cañerías. Cada coche es como si fuera una molécula de agua. El espacio entre ellos es, pocos coches, poca presión y el tránsito fluye bien. Si el agua es estancado muchos coches, poco espacio entre ellos, más pre-*

*sión. Pero la ciudad no es solamente una cañería, es un enmarañado de cañerías con agua corriendo hacia diferentes direcciones. Vemos una animación realista hecha a partir de una fotografía aérea (casi topográfica). Zoom in, plano general hasta llegar a una calle. Una sucesión de imágenes siguen el discurso del personaje.*



Unión de la forma y del contenido: la tesis de Ênio, el modelo matemático del tránsito

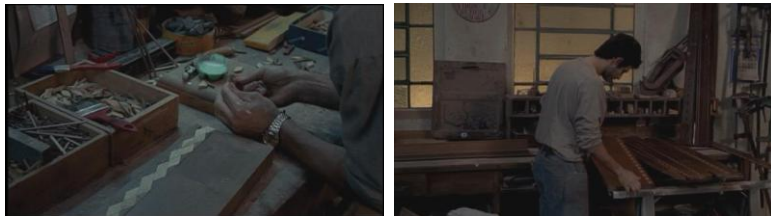
Ese patrón estético continúa en la secuencia que nos presenta al personaje Pedro en su ambiente de trabajo. Vemos al personaje en primer plano apoyado en la mesa de billar, mira la posición correcta, baja la cabeza y verifica si la mesa está perfectamente alineada, da direcciones a su alumno de billar. Hay un corte y vemos la totalidad de la mesa en un plano cenital: acompañamos desde arriba una secuencia de jugadas poco a poco con un zoom que sigue sucesivamente la bola blanca, nos acercamos a la mesa y escuchamos los comentarios detallados de los objetivos a alcanzar con la voz del personaje en off. El personaje nos dice: *No adelanta agobiarse, el secreto del juego es controlar la bola blanca*. Por esa secuencia sabemos que el personaje es meticoloso, preciso.



Pedro: meticolosidad representada en la construcción de la secuencia



Vive en un estudio donde tiene la fábrica de mesas de billar heredada de su padre. Al personaje le gusta lo que le parece familiar, conocido, se siente cómodo siguiendo la tradición de su padre. La escenografía remarca ese aspecto. La zona donde construye las mesas está compuesta de máquinas antiguas con polvo. Todo sigue matices ocres, marrones.



Escenografía remarca datos de la personalidad de Pedro.

En la secuencia siguiente, el personaje estudia minuciosamente paso a paso una secuencia de jugadas preparándose para un campeonato *amateur* de billar. Una vez más seguimos su línea de raciocinio, dibujando, visualizando estratégicamente el camino de la bola blanca y los sucesivos remates. Todos los planos y movimiento de cámara están al servicio de construir formalmente la idea de control, del cuidado metódico para rematar el juego.



Visualización de la estrategia

Los dos ejes de la trama se encuentran en un momento trágico e inesperado. El accidente de tráfico hace que los personajes en medio de la pérdida busquen una nueva perspectiva. Ênio pierde a su ex mujer Mónica y tiene que lidiar con una nueva situación, conocer a la hija adolescente Bia e intentar entablar una buena relación con ella. Al principio la situación le provoca incomodidad, luego poco a poco, comparten cosas y la niña acaba por despertarle de su vida monótona. Bia llena de color su mundo gris. Pedro pierde a su novia Teresa y no puede conformarse. Los objetos de la novia todavía en el piso remarcen el vacío, la dolorosa ausencia. El personaje repasa una y otra vez esos “dos segundos que marcan la diferencia”, mentalmente imagina distintas posibilidades para esos dos segundos que hubieran podido evitar la muerte de Teresa.



La ausencia y la búsqueda consuelo en las calles de la ciudad.

El personaje recorre el centro de la ciudad sumido en una tristeza profunda. Le cuesta superar la pérdida hasta que conoce a Lucía, chica que alquila el antiguo piso de Teresa, una *trader*, “operadora de futuros” que pasa por un momento difícil en el trabajo. Con ella, Pedro intenta revivir momentos suyos con Teresa, está obsesionado en repetir patrones. Hasta que al fin se da cuenta que hay que sacar la vida adelante. Los dos personajes pasan por un proceso de transformación, liberación, donde se dejan llevar por situaciones que no pueden controlar.

Al final la película como una buena historia de amor deja una nota de esperanza en el porvenir. Aunque el director haya preferido el final abierto, el espectador puede vislumbrar, completar la historia con un final feliz.

Volviendo a aspectos técnicos, podemos afirmar que la fotografía de *Não Por acaso* también acompaña a los dos personajes. Pedro Farkas<sup>396</sup> revela que la prioridad no es el realismo sino el juego de imágenes al servicio de los personajes. La ciudad de São Paulo es retratada gráficamente, es el escenario donde están inmersas las historias en su “marco vital”<sup>397</sup>. También puede ser vista como otro personaje decisivo, que interactúa, fluye en la vida de Ênio y Pedro. Ellos son de alguna forma producto de su existencia y forma de vida. Su obsesión por el control quizá sea una forma de sobrevivir en la urbe apabullante. La ciudad es capaz de cambiar destinos. Para Ilana Feldman “la ciudad de São Paulo es un organismo vivo, un personaje, una instancia fundamental de mediación de vida social.”<sup>398</sup> La relación de los personajes con la ciudad enriquece todavía más la trama. La metrópoli es signo de caos y descontrol que influye pulsátil directamente en la vida de sus habitantes.

“Este sentimiento de incapacidad e impotencia fue engrosada con respecto a las contingencias de la vida urbana contemporánea y, históricamente, el signo de la modernización del país, la ciudad de São Paulo se ha convertido en la imagen de desorden, trastorno de desorientación y disolución. Desorden y confusión, debe señalarse, que no está desprovista de perspectiva afectiva sobre la ciudad y sus personajes.”<sup>399</sup>

Hay una extensa investigación en la búsqueda de localizaciones. Barcinski desea retratar poéticamente la belleza que pasa desapercibida a tantos habitantes de São Paulo. Para reproducir las imágenes de video en la oficina de Ênio han sido cedidas casi el 80% de las imágenes por la empresa CET (Compañía de ingeniería de tráfico) de SP. Los 20% restantes han sido filmados según la necesidad de la narrativa. La dirección de arte cumple el papel de componer una perfecta puesta de escena. Todo lo que vemos

---

<sup>396</sup> FARKAS, Pedro, comentarios en el making of: *Não Por Acaso* [Disco compacto]. Directed by Philippe Barcinski. Brasil: Fox Film do Brasil, 2007. 1 DVD: 100 min.

<sup>397</sup> ZANIN, Luiz. “*Não por acaso*”, Cinema, Cultura & afins. En: Estado de São Paulo, 09 Jun. 2007. Disponible en: <http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/nao-por-acaso-2/>, último acceso en: 1 Mar. 2013.

<sup>398</sup> FELDMAN, Ilana, “Ensaio: Do trânsito ao transe-to Descontrole e desorientação em Não por acaso, A Via Láctea e A Casa de Alice”, En: Revista Cinética. Disponible en: <http://www.revistacinetica.com.br/transitoilana.htm>, último acceso en: 1 Mar. 2013.

<sup>399</sup> “Tal sensação de impossibilidade e impotência foi adensada face às contingências da vida urbana contemporânea, e, historicamente o signo da modernização do país, a cidade de São Paulo tornou-se imagem da desordem, do descontrole, da desorientação e da dissolução. Desordem e descontrole, é preciso notar, não desprovidos de perspectivas afetivas sobre a cidade e seus personagens.” FELDMAN, Ilana. Ibidem.

en el escenario está en sintonía con el ambiente que se quiere generar sobre los personajes. Hablan más de ellos, como hemos visto hubo cuidado en buscar los colores y objetos adecuados que acompañarían a cada personaje. Pedro con un aire *vintage* y Ênio con colores opacos.

La banda sonora también está dirigida a exacerbar los sentimientos en momentos clave de la narrativa, transformándose en un añadido melodramático que ayuda a conducir al espectador muy común en películas con narrativa clásica.

Finalizando el análisis vemos que con juegos formales y actuaciones expresivas *Não por acaso* hace un pequeño retrato metafórico del descontrol de la vida cotidiana de la urbe, de la complejidad de las relaciones trabadas en la metrópoli. Una historia intimista sobre la casualidad, la dinámica de supervivencia y la capacidad de recomenzar fuera de la zona de confort.

*Linha de Passe* (2008) de Walter Salles y Daniela Thomas, es una película de estética realista, con una perspectiva documental, cámara e iluminación naturalista aunque con pequeños toques de expresividad y organización dramática. Habla de las relaciones humanas y las condiciones de vida en la urbe. Como en *Terra estrangeira* o *Central do Brasil* hay un interés por tratar la realidad nacional. Walter Salles en una entrevista dice: “¿Cómo competir con la realidad? En un país en que el absurdo parece formar parte del día a día. El proceso de colisión social es tan fuerte en Brasil, la eclosión de la violencia está tan desenfrenada que la ficción está siempre a remolque de la realidad.”<sup>400</sup> Sin embargo, hay, ante todo, una preocupación por parte de los directores por retratar la periferia de manera distinta, en la búsqueda de humanizar el espacio, retirando el discurso volcado a describir un camino hacia la criminalidad y los clichés de una violencia sin fin.

*Linha de Passe* se construye a partir de historias reales o recortes documentales. La película está “alimentada de hechos” un trabajo de investigación de cinco años. La realidad social del país retratada por su hermano, el documentalista João Moreira Salles, inspiraron a Walter Salles. El director buscó su fuente en los documentales *Futebol* (1998) y *Santa Cruz* (2000). La lucha por conseguir destacar sobre el resto y obtener una plaza en equipos de fútbol fue la base de *Futebol*, revelando la perspectiva de los miles de jugadores que intentan superar la línea de la pobreza por el fútbol y quedan a mitad del camino. En el documental *Santa Cruz* el objeto de estudio es la línea entre creer o no, la fe que resiste en un ambiente marginal donde todavía prevalece la violencia. Salles dice:

Fútbol y religión están en más de un frente en Brasil. En primer lugar, lo que es más evidente: en la proximidad entre el fervor de la multitud y la fe de los creyentes. (...) Después, en el hecho de que para un joven desfavorecido, el fútbol representa una salida deseada, aunque rara vez es posible. La religión, de al-

---

<sup>400</sup> SALLES, Walter (2008, Set. 27), entrevista Walter Salles .En: JungleDrums magazine. [archivo de video] recuperado de: <http://youtu.be/nzrCaFgYtCI>, último acceso en: 8 Sep. 2012.

guna manera, también. (...) El fútbol es una "incorporación de la identidad nacional" y "la capacidad de improvisación de los jugadores tiene algo que ver con el comportamiento de la sociedad." <sup>401</sup>

Siguiendo la investigación documental vemos el tema de la paternidad representada en la historia del personaje Reginaldo, un hecho real tomado de una noticia de periódico, donde un niño roba un autobús en la búsqueda de su padre, conductor de autobuses. El director va en busca de la historia y conoce al niño que pertenecía a una familia con pocos medios. Después del trabajo de recolección de historias factuales, los directores, en la construcción de su perspectiva fílmica, buscan, sobre todo, la captura de la realidad sin prejuicios o concesiones melodramáticas, huyendo de versiones maniqueas de la lucha de clases.

Hay en *Linha de passe* un interés en crear una composición sin adornos, la dirección de arte respeta esta atmósfera componiendo ambientes despojados, dando paso a un fuerte eje temático que vuelve la mirada a la realidad social, poniendo en cuestión temas como la colectividad y el sentido de cooperación. El nombre "Linha de Passe", ya de por sí, refleja una metáfora de este ideal de hermandad, que enfrenta las adversidades, busca la transformación y reinención en un espacio social donde prevalece la exclusión. Según Walter Salles "en la base de la trama existe ese deseo de reconocimiento, ese deseo urgente de reinención y pertenencia, de reescribir la propia historia y reescribirla colectivamente"<sup>402</sup>. En el fútbol, línea de pase es el pase, el toque rápido de la pelota entre los jugadores del mismo equipo que muchas veces se concluye con un gol contra el equipo adversario. Es el resultado de un perfecto trabajo en equipo, de una cooperación mutua.

Teniendo como punto de partida ese espíritu colectivo, los directores constituyen la representación de una "familia disfuncional" en su lucha diaria por vencer los

---

<sup>401</sup> "Futebol e religião se encontram em mais de uma frente no Brasil. Primeiro, naquilo que é mais facilmente perceptível: na proximidade entre o fervor das torcidas e a fé dos crentes. (...) Depois, no fato de que para um jovem desfavorecido, o futebol representa uma saída desejada, embora raramente possível. A religião, de alguma forma, também. (...) O futebol é um "constitutivo da identidade nacional" e "a capacidade de improvisação dos jogadores tem algo a ver com a maneira com que a sociedade se comporta." EZABELLA, Fernanda; SAVARESE, Mauricio, "Walter Salles fala sobre "Linha de Passe" e adaptação de Kerouac", En: Folha de São Paulo, Ilustrada, 16 May. 2008. Disponible en: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u402652.shtml>, último acceso en 01 Mar. 2013.

<sup>402</sup> SALLES, Walter (2009, Nov. 26), [archivo de video] recuperado de: <http://youtu.be/oF348LjhgP4>, último acceso en: 8 Sep. 2012.

desafíos y creer que el cambio es posible. Narran la batalla de quien intenta superar el caos de la periferia creando rutas para la supervivencia. Walter tenía interés en “hablar de historias de personas que se reinventan que rechazan aquello que el destino a guardado para ellos y consiguen ir más allá.”<sup>403</sup> Así tenemos como escenario la ciudad de São Paulo, donde vive una familia sin padre, como tantas otras en Brasil, donde la madre hace el papel de madre y padre. Es la historia de Cleuza, una mujer aguerrida que ha criado a sus cuatro hijos y está embarazada del quinto. Trabaja de limpiadora en una casa de familia y es apasionada del fútbol. Sus hijos son el hilo de la narrativa, nos conducen por sus micro narrativas que se entrelazan en la trama en todo momento. Son ellos: Denis su hijo mayor, trabaja como repartidor (motoboy), lucha para conseguir dinero para pagar la moto y sostener a su hijo, repitiendo la dinámica del padre ausente; Darío está a punto de cumplir 18 años y sueña con ser jugador profesional. El personaje lucha contra el tiempo, sabe que sus posibilidades se verán mermadas cuando alcance la mayoría de edad; Dinho trabaja en un puesto de gasolina, evangélico convertido, busca con la fe sanar un pasado oscuro; Reginaldo el hijo pequeño, no conoce a su padre, negro en una familia de blancos, se siente apartado. La única información que tiene es que su padre es conductor de autobuses, así que emprende una búsqueda por los autobuses de la ciudad observando a los conductores que encuentra e intentando buscar alguna conexión. Cleuza es la “resistencia moral” que intenta mantener a todo coste a la familia unida. Cleber Eduardo apunta:

““Dentro de casa, ellos pelean por el sofá, jueguetean con un balón, se tratan entre sí con afectos y rencores, con el peso de quien no se mueve en la vida, aunque todos se muevan por toda la ciudad, saltando desde una necesidad a otra, detrás de sueños, de redención, de la supervivencia – unos con más fe en sí, en la vida, en la capacidad de construir un camino; otros sin la misma esperanza y con diferentes formas de tratar con este escepticismo. Uno es un repartidor endeudado y corre detrás del dinero. Otro es crack de fútbol amateur y corre atrás de un equipo. Hay aún un evangélico, operador del puesto de gasolina, que corre atrás de Dios. Y el pequeño, de piel más oscura, que corre atrás

---

<sup>403</sup> SALLES, Walter (2008, Set. 27), entrevista Walter Salles .En: JungleDrums magazine. [archivo de video] recuperado de: <http://youtu.be/nzrCaFgYtCI>, último acceso en: 8 Sep. 2012.

del padre, un conductor, a quien busca en los autobuses de la ciudad.”<sup>404</sup>

Según Walter Salles “esa ausencia del padre tiene que ver con esa ausencia de país. Se da el deseo por la inserción social en el país, que muchas veces no se puede hacer parte como ciudadano. Los cuatro hermanos tienen un deseo prominente de reinvencción y de pertenecer, sin pasar por aquello que ya se transformó en cliché en el cine brasileño que es el camino de la violencia.”<sup>405</sup>

Cada uno de los cuatro se apega a algo, buscando pertenecer, existir. Esa búsqueda se refleja en cada personaje en un ámbito distinto, sea flirteando con la criminalidad (Denis), con el fútbol (Darío), con la fe (Dinho) o con la figura del padre (Reginaldo) conductor. Hay un juego de tensiones entre la realidad y el sueño. Un sentimiento de urgencia envuelve toda la película reforzando los temas de la invisibilidad social, identidad (búsqueda del vínculo), cooperación, capacidad de improvisación, ausencia paterna. En la composición de las imágenes, hay una fuerte atmosfera melancólica y utilización de la metonimia donde esta familia representa los olvidados sociales, creando imágenes ambivalentes que plasman dualidades y aproximan angustias: deseo versus dolor; conquistas versus frustración; conflictos externos (sociales) versus internos (psicológicos); sagrado versus profano, legalidad versus ilegalidad, movilidad versus inmovilidad; identidad versus invisibilidad. Como el grifo atascado que por muchas veces aparece en escena manifestando los impedimentos, las adversidades y la dificultad de seguir adelante. Las deportivas viejas de Darío, las medallas del deportista, las manos arriba en un símbolo de fervor y fe (en el fútbol o en la iglesia) casi un momento de catarsis social; la tarjeta de identidad falsificada; la imagen enmarcada en el retrovisor de Reginaldo y su “posible” padre; el autobús incendiado; la furgoneta vieja abandonada que Reginaldo finge conducir como si pudiera conducir su propia vida. La película está repleta de imágenes “simbol” que completan la narración

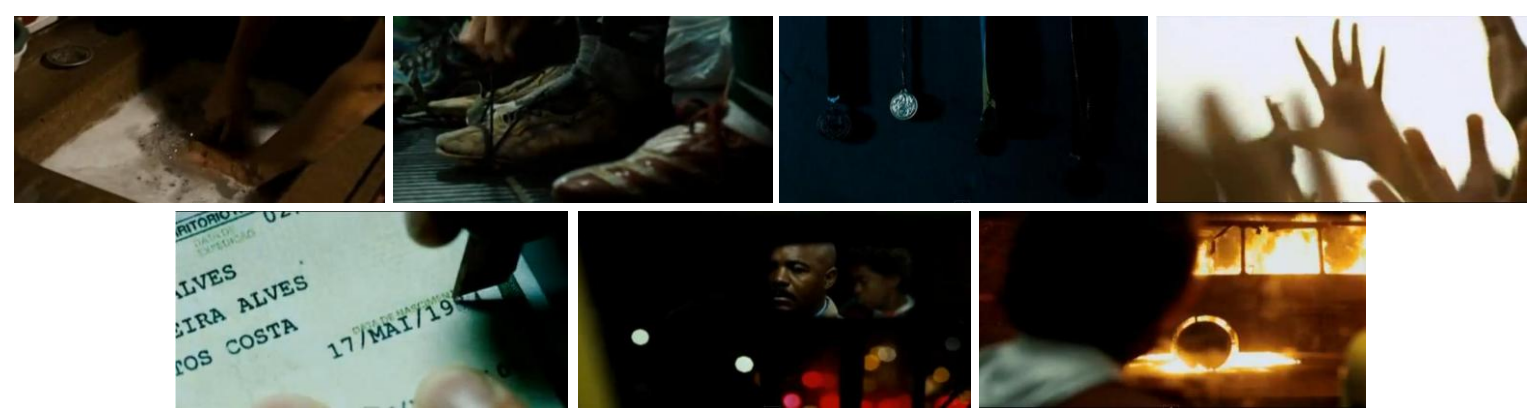
---

<sup>404</sup> “Dentro de casa, eles brigam pelo sofá, brincam com uma bola, lidam entre si com afetos e rancores, com o peso de quem não se move na vida, embora todos se movam por toda a cidade, pulando de uma necessidade para outra, atrás de sonhos, de redenção, da sobrevivência – uns com mais fé em si, na vida, na capacidade de construir um caminho; outros sem a mesma esperança e com diferentes maneiras de lidar com esse ceticismo. Um é motoboy endividado e corre atrás de dinheiro. Outro é craque de pelada e corre atrás de um time. Há ainda um evangélico, frentista de posto de gasolina, que corre atrás de Deus. E o caçula, de pele mais escura, que corre atrás do pai, um motorista, a quem procura nos ônibus da cidade.” EDUARDO, Cleber, “Linha de Passe”, En: Revista Cinética, Disponible en: <http://www.revistacinetica.com.br/linhadepasse.htm>, último acceso en: 22 Jan. 2013.

<sup>405</sup> SALLES, Walter (2009, Nov. 26), [archivo de video] recuperado de: <http://youtu.be/oF348LjhgP4>, último acceso en: 8 Sep. 2012.



aportando sensaciones que llevan al espectador a comprender la aflicción de los personajes. Acorde con la idea visual de la película, la fotografía de Mauro Pinheiro Jr prima por una composición documental, realista y natural pero que no pierde la capacidad de componer dramáticamente, resaltando contrastes, luces y sombras.

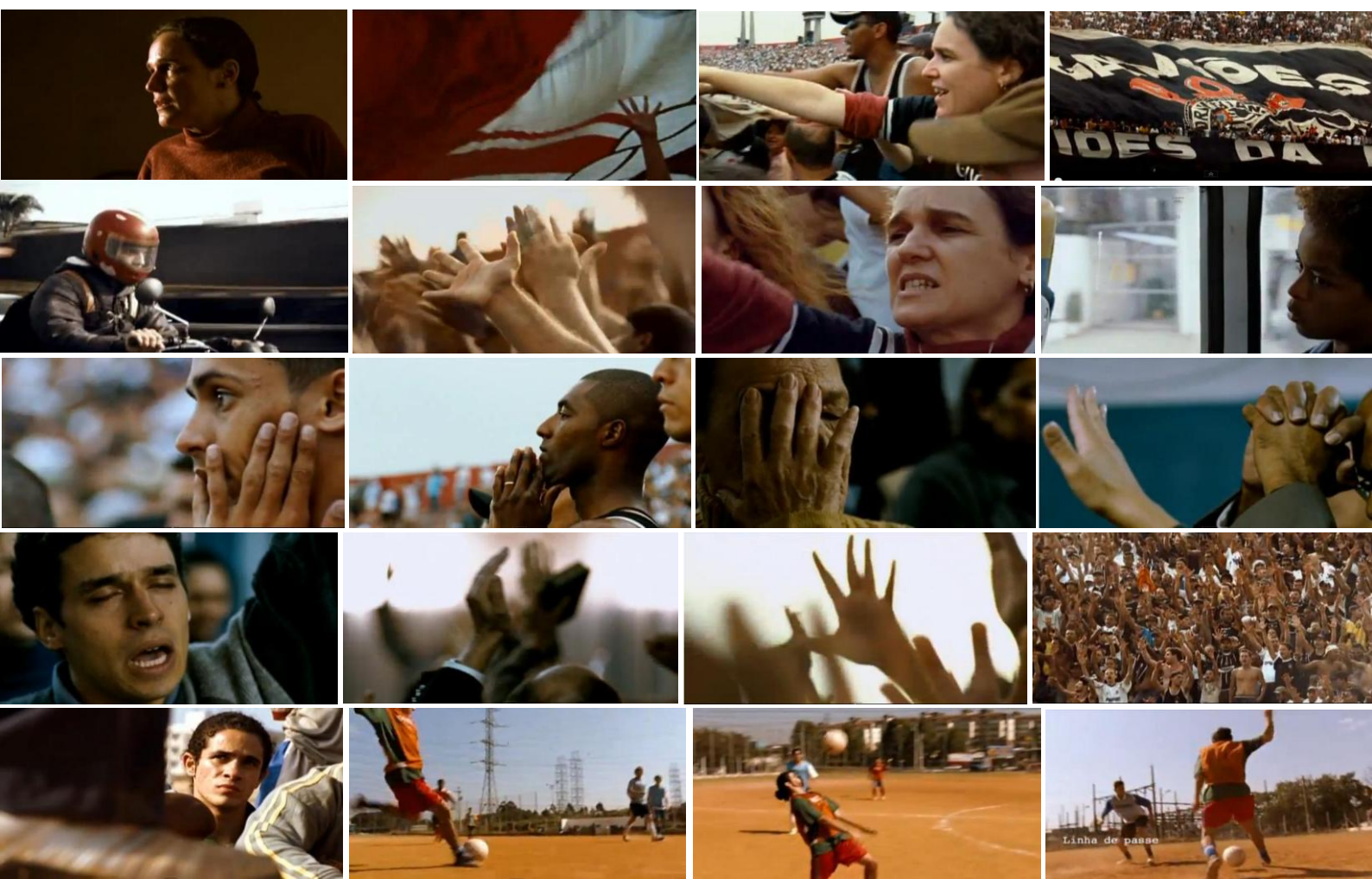


Imágenes que representan la angustia de los personajes

El montaje está repleto de paralelismos con una conexión directa de planos, decisiva en la construcción de sentido, recreando enlaces como si hubiera un eslabón que mantiene la familia unida por el deseo de superación, reinención. Metafóricamente podríamos visualizarlo como el pase de la pelota entre los jugadores. Las imágenes son extremadamente simbólicas reiterando en varios momentos sentimientos clave que conforman el clima de la película como una batalla diaria, la búsqueda de sus lugares en el mundo, el constante movimiento de los personajes (en la ciudad, en el campo, o en el autobús), la lucha contra el tiempo aplastador provocando un sentido de suspenso y urgencia que recorre toda la película.

Ese juego de pases de un plano a otro se hace presente ya en la primera secuencia de la película. Vemos en un plano general a Cleuza, embarazada, sentada en la cama de su habitación. La cámara se acerca y ya en primer plano vemos como respira hondo, como si estuviera en el principio del trabajo del parto. Ella tiene la mirada perdida en un foco de luz que entra en el ambiente. Se produce un corte y una vuelta al pasado: imágenes de manos que sujetan una bandera gigante. Estamos en un estadio de fútbol, los hinchas animan a su equipo Corinthians en un verdadero retrato del fervor y esperanza en su equipo. Cleuza está entre ellos afligida por el miedo de que su

equipo no logre salvarse del descenso. En seguida vemos a Denis con su moto serpenteando las calles de São Paulo en alta velocidad. Volvemos al estadio, plano detalle de las manos arriba, luego en un primer plano vemos a Cleuza cantando y animando al club deportivo. Plano general de los hinchas. Se producen nuevos cortes que enlazan las escenas del estadio con escenas vividas por sus hijos. Reginaldo en un autobús observando el conductor; otra vez volvemos al campo en un momento de tensión y angustia. Todos están expectantes mirando a un jugador del equipo adversario tirar una falta. Vemos a los hinchas en un momento de súplica. Se produce un corte, vemos en primer plano a una señora rezando, estamos en una iglesia evangélica. Vemos a los fieles en un momento de oración emocionada, planos detalles de manos al alto y señales de entrega y fe. En primer plano vemos a Dinho rezando en busca de la redención; presenciamos un momento de alabanza, donde los fieles piden: “que sigas operando vuestros milagros oh señor”. Una especie de catarsis. Vemos otra vez las manos hacia el cielo. Volvemos al estadio de fútbol, vemos un plano detalle de las manos, todos los espectadores se mantienen esperanzados. El portero defiende y salva el equipo. En un nuevo corte vemos a Darío en una criba luchando para convertirse en jugador de fútbol profesional. Miramos imágenes documentales de gente desconocida. El seleccionador explica las reglas para la selección de jugadores, requiere trabajo en equipo, colectividad. En seguida vemos a Darío jugando, la cámara persigue la jugada, casi a la altura del campo. Darío tira la pelota. Otra vez en el estadio vemos a Cleuza gritando “a por ellos hijo mío”. Hay un una especie de “zigzag” donde escenas del campo y de Darío luchando se entrecruzan. Vemos imágenes del cuerpo a cuerpo. Hay una sensación de urgencia, de la agonía por conseguir una plaza, por demostrar su valía. A la vez que se espera la definición del partido. Vemos a Darío y al equipo en el campo luchando cada segundo. Sube el letrero que da nombre a la película: *Linha de passe*.



Secuencia de apertura de *Linha de Passe*

Vemos como el montaje se produce a través de las partes que construyen una totalidad que busca aproximar conflictos, como si estuviéramos enlazando significados con la búsqueda única de salvación y reinención. La lucha de cada uno es al final la lucha de todos los miembros de aquella familia y, por qué no, de todos los que comparten la misma realidad social.

Es necesario destacar el aspecto documental de las escenas que componen la película. Como en la película *Central do Brasil*, vemos en muchos momentos una galería de rostros desconocidos componiendo el cuadro. En los momentos en que vemos a los hinchas mirando el partido de fútbol, a Darío y a una infinidad de jugadores esperando en una cola por la búsqueda del mismo sueño, o cuando miramos las escenas de los evangélicos en su acto de fe. Todas las escenas parecen describir una geografía humana y social.



Galería de rostros

Para destacar ese carácter documental los directores optan por hacer el retrato de forma distinta. El 89% de los actores participaban en una película por primera vez, muchos no eran profesionales. Gran parte del equipo técnico también debutaba en el cine. Según Daniela Thomas:

“De hecho, hemos propuesto lo siguiente: en primer lugar, una película con frescura. Es decir, hemos querido que nadie al ver a los actores, pudiera ya recordar otras situaciones. Hay ese proceso que es necesario hacer, cuando ves una película estadounidense, o incluso una película brasileña que tiene muchos actores famosos. Tienes que tener un tiempo para deshacerte de la pre-imagen de estos actores para 'entrar' en la película. Queríamos que la gente entrara en la película de forma inmediata. Que cada personaje fuera aquello, aquel rostro, que no hubiera otra posibilidad.”<sup>406</sup>

Para Walter Salles hacer una película con actores desconocidos, partiendo de un lenguaje documental que es la antítesis del cine comercial, fue asumir un riesgo para seguir unas intenciones estéticas. Hay también mucha libertad, en el momento del rodaje se buscaba a todo instante “que la vida se transformara en la propia materia de la película”, donde la realidad desestabiliza la ficción dando paso a la improvisación constante, “el 25 ó 30 por ciento de las escenas que rodamos no habían sido escritas”. Se buscó captar la pulsación de São Paulo en la película añadiendo a la narrativa cosas que pasaban en la calle. Hubo también por parte de los directores un interés en hacer una película de personajes con historias reales donde la cámara estuviera al servicio de los actores.

<sup>406</sup> "Na verdade, a gente se propôs a seguinte coisa: primeiro de tudo, um filme com frescor. Ou seja, a gente queria que ninguém, ao ver os atores, pudesse já se lembrar de outras situações. Tem aquele processo que é necessário fazer, quando você vê um filme americano, ou mesmo um filme brasileiro que tem muitos atores famosos. Você tem que ter um tempo para se livrar das suas pré-imagens desses atores para 'entrar' no filme. A gente queria que as pessoas entrassem no filme de cara. Que cada personagem fosse aquilo, aquele rosto, não houvesse outra possibilidade." MARCOS, Tadeu, "Entrevista Daniela Thomas", En: Cinema em cena, Disponible en: <http://www.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/noticias/ler.php?cdnoticia=735>, último acceso en: 22 Jan. 2013.

El final abierto deja algunas dudas e interrogantes pero lo hace de forma esperanzadora, con una actitud perseverante ante todo. Las escenas finales se enlazan y remarcan la idea de que ellos intentan cada uno en su medida tomar las riendas de su destino. Vemos imágenes que evocan que la lucha sigue constante. La tenacidad de la familia esta simbólicamente representada en el nacimiento del nuevo hermano, la explosión de Denis ante el acto criminal, el penalti y el gol marcado por Darío, Dinho entonando en voz alta mientras camina: “anda, anda, anda” y el viaje de Reginaldo conduciendo un autobús por las calles de São Paulo. La película sugiere el tono esperanzador que alaba la superación de las dificultades y una vida vivida con fraternidad. Cabe al espectador poner el final optimista de esta crónica social en la mirada.

*Os inquilinos* (2009) de Sergio Bianchi es un retrato cercano de la clase trabajadora suburbana de São Paulo. El director busca en toda su filmografía tocar, profundizar en el tema exponiendo un “sentimiento de compasión por la clase trabajadora”. No obstante, existe un representativo cambio en el tono de ésta nueva producción. Si en *Crônicamente inviável* (2001) desvela toda la acidez de un cine provocador que clavaba el dedo dentro de las heridas de país, ahora el director, busca la sutileza, profundidad y un trabajo detallista con los actores. El foco deja de ser el exterior para centrarse en la construcción de un cine de personajes, atento a los matices, al imaginario de sus protagonistas.

La historia cuenta como la violencia se infiltra en las entrañas de la periferia haciendo rehenes a la población de zonas donde no ha alcanzado el poder instituido. Títeres del miedo acosados en sus propias casas, los personajes viven la tensión sofocante y creciente de la falta de seguridad. Ése es el sentimiento que compone la película, la aprensión constante ante una eminente amenaza real o imaginaria.

El guión de Bianchi y Beatriz Bracher fue adaptado del cuento de Vagner Geovani Ferrer, alumno de la escritora en las clases nocturnas de un programa de educación para jóvenes y adultos (EJA). El cuento es fruto del curso de creación de texto, publicado en la revista *Vozes da Ilha*, que según el director “narra situaciones de la periferia de una forma plana, sin juicios, sin decodificar, sin ideologizar.”<sup>407</sup> El cuento narrado en primera persona relata un hecho real ocurrido en la calle de Vagner y “cuenta con parsimonia lo trágico como forma de enseñar la impotencia sin quejas”<sup>408</sup>. Esa calma y sutileza se mantiene en la composición de la película. Beatriz Bracher dice que se preguntó “¿Cómo hacer una película en que no ocurra nada, pero parece, durante todo el tiempo, que algo pasará? Sobre todo es una película sobre la claustrofo-

---

<sup>407</sup> FARIA, Alan de, “A indignação de Sergio Bianchi”, En: *Revista trópico*.

Disponible en: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/3025,1.shl>, último acceso en: 2 Mar. 2013.

<sup>408</sup> BRACHER, Beatriz (2010, Fev. 23), entrevista programa Entrelinhas portal Radar cultura, [archivo de video] recuperado de: <http://youtu.be/39O78TK0Yvw>, último acceso en: 2 Mar. 2013.



bia.”<sup>409</sup> Sergio Bianchi, reafirma la búsqueda de un cine brasileño que huye del cine maniqueo de “héroes y bandidos” tan comunes en las películas de Hollywood (...) Yo quería contar como el abandono del Estado y la vida difícil en la periferia se refleja en la vida de una familia que solo quiere vivir bien.”<sup>410</sup> Existe detrás del relato un trasfondo que nos conduce al análisis de la situación nacional. Según el director la fuente de sus trabajos “es la realidad de los hechos. Mis películas son resultado de esa observación de la realidad, traspasada, molida o reinventada por mi forma de ver las cosas.”<sup>411</sup>

Así tenemos la historia de Valter, un pacato padre de familia, trabajador del centro de abastecimiento de alimentos y estudiante nocturno. Vive una vida tranquila con su familia hasta que tres jóvenes delincuentes pasan a vivir en la puerta de al lado quitando la paz de una vida estable. El personaje se ve afectado directamente por la ola de violencia instaurada, donde los habitantes parecen sumergidos en el caos de una ciudad en estado de sitio.<sup>412</sup> Algo de antes era distante, ambiente supuestamente intrínseco de la favela, ahora vive al lado. La presencia inquietante de los vecinos perturbadores del orden, la violencia que acecha día a día, despierta en esta familia un sentimiento de desamparo, claustrofobia e impotencia. Iara, esposa de Valter, ama de casa, presencia al recorrer del día el movimiento de los vecinos, teme por la mala influencia de un ambiente degradante en la educación de sus hijos.

Se construye en la narrativa un clima de tensión que mezcla la realidad y la imaginación casi paranoide de Valter. Un thriller psicológico que afronta una situación opresiva, haciendo oposición a la inercia del personaje principal.

*Os inquilinos*, es una película que se atiene al interior. La representación de exteriores, son apenas un marco escenográfico, sin contaminaciones simbólicas o paisajes con arrobos estéticos. Las principales escenas se dan en los espacios interiores, que exponen las relaciones familiares y la personalidad de los personajes, los detalles de lo

---

<sup>409</sup> SOUSA, Ana Paula, “Sergio Bianchi troca provocação por tristeza em novo filme”, En: Folha de São Paulo. Ilustrada, 02 Out. 2009. Disponible en: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u632361.shtml>, último acceso en: 2 Mar. 2013.

<sup>410</sup> BIANCHI, Sergio (2010, Mar. 04), entrevista Livraria Cultura, [archivo de video] recuperado de: <http://youtu.be/QglVpo1KJ9c>, último acceso en: 2 Mar. 2013.

<sup>411</sup> FARIA, Alan de, “A indignação de Sergio Bianchi”, En: Revista trópico. Disponible en: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/3025,1.shl>, último acceso en: 2 Mar. 2013.

<sup>412</sup> Presenciamos en la película los atentados de una organización criminal afrontando el poder del Estado. Hechos ocurridos en el año 2006 en São Paulo cuando el PCC en un acto coordinado incendió autobuses y colocó bombas por la ciudad.

cotidiano. Hay una *mise en scène* que recrea situaciones comunes al ambiente familiar, los desayunos, cenas o momentos compartidos por los miembros de la familia en su rutina diaria. Hubo un gran trabajo para obtener los efectos pretendidos. Fueron construidas las tres casas donde transcurren las principales escenas, “todo fue milimetrado para producir el juego de miradas y el voyerismo tan presente en el thriller.”<sup>413</sup> La fotografía y los recursos expresivos se inclinan por un naturalismo que pretende acercarse al registro de la realidad, todo compuesto con tranquilidad, con una estética minimalista donde la cámara es fija o se mueve con suavidad. La dirección de arte camina en consonancia buscando tonos opacos y simplicidad.

En el principio de la película vemos en un plano fijo general la imagen de la favela, un paisaje que poco a poco toma distancia hasta que obtenemos un gran plano general con un *skyline* de la favela al atardecer. Vemos el letrero con el nombre de la película “Os inquilinos”. Con una música que invita al suspense llegamos a una calle oscura del suburbio de São Paulo, con un pequeño basculamiento la cámara focaliza un grupo de niños que juegan a cantar repetidamente “*patimpum cada tiro mata uno*”. Pasado el plano de ambientación nos acercamos con un paneo descriptivo a una casa. Se escuchan voces y una pelea, percatándonos luego de que se trataba de una escena de crimen pasional en la telenovela. Estamos en la casa de Valter e Iara. Vemos en seguida una escena familiar corriente, donde todos charlan en la mesa a la hora de la cena. Valter trata de preguntar sobre los deberes de su hija que tiene que escribir sobre un libro. Según ella “*la historia de unos hombres malos que llegan en un pueblo tranquilo y alborotan todo. Al final ellos mueren y todos quedan felices.*” La tranquilidad del momento familiar es interrumpida con el ruido de un carro, bocinazos y gritos en la calle. La familia se asoma a ver qué pasa y conoce a sus nuevos vecinos ruidosos. Los inquilinos.

---

<sup>413</sup> DORF, Mona. Entrevista. IG Cultura, 11.02.2010. Disponible en: <http://colunistas.ig.com.br/monadorf/2010/03/11/a-dura-vida-de-cineasta-no-brasil/>; último acceso en: 2 Mar. 2013.





Secuencia inicial, una invitación al suspense

Vemos a partir de ese momento el juego *voyeur*, las miradas observadoras a través de la ventana denotando miedo a la vez que curiosidad. En seguida Valter cierra todas las puertas y ventanas. La pareja se sienta a ver la tele. Vemos a Datena, presentador del programa morboso y sensacionalista “Brasil urgente”, representándose a él mismo. Vemos una escena de violencia, una familia que llora de miedo e indignación. El reportero cuenta la historia de una niña de ocho años, violentada, acuchillada y estrangulada. Esa escena remarca el trasfondo que retrata el clima de violencia generalizado que surge en las entrelíneas desde el principio de la película. En el cantico de los niños, en la telenovela, en el cuento de la hija de Valter, en la violencia como espectáculo bizarro en la televisión. La violencia parece ser un ente que involucra todo lo que está a su alrededor provocando una sensación de inseguridad y tensión, casi una mentalidad de búnker en la que los personajes son acosados por un ambiente iracundo.

En el artículo “Copyright de la miseria”, Ivana Bentes habla de la difusión mediática del temor en las televisiones brasileñas:

"Nunca ha habido tanta circulación y consumo de imágenes de pobreza y violencia, imágenes de los excluidos, de las llamadas conductas desviadas y aberrantes. La violencia y la denuncia de delitos se ha convertido en casi un género periodístico. Lo que sería interesante si estas imágenes no vinieran a menudo fuera de contexto. La violencia que aparece como "generación espontánea" sin relación con la economía, las injusticias sociales, es tratada de manera espectacular, sensacional evento, culebrón televisivo y teleshows de la realidad que se pue-

de consumir con placer extremo. Programas como “Linha Direta”, “Cidade Alerta”, “Ratinho” entre otros, trabajando con la denuncia y la delación, siempre en entornos de la pobreza, crean un temor y una incertidumbre difusa que en vez de producir un discurso de cambio e integración, refuerzan, de modo conformista, la distancia social entre los grupos.”<sup>414</sup>

La violencia parece expandirse en todos los ámbitos, en la película algunos personajes miran con morbo y curiosidad los casos policíacos retratados en televisión o en el cotilleo de la calle. No cabe duda que esta presencia fantasmagórica acaba por provocar un sentimiento de miedo difuso que altera comportamientos y mentalidades.

Hay un gran sentimiento de impotencia que ronda la cabeza de Valter, no puede dormir, trabaja de día y estudia por la noche, no sabe lo que ocurre cuando no está. Se siente inseguro en todos los aspectos. Su mejor amigo le aconseja que deje de estudiar para estar más tiempo en casa. El personaje, bajo una gran presión tiene sueños y delirios, llega a tener celos de la mujer y siente su orgullo masculino herido, hasta el punto de creer poder dialogar con su perro, orinando en las esquinas de la casa y remarcando el territorio como macho alfa. Siente a la familia amenazada por la presencia de los vecinos. La presión y el sofoco van en aumento.



Los delírios de Valter

<sup>414</sup> “Nunca houve tanta circulação e consumo de imagens da pobreza e da violência, imagens dos excluídos, dos comportamentos ditos “desviantes” e “aberrantes”. A violência e a denúncia de crimes se tornou quase um gênero jornalístico. O que seria interessante se essas imagens não viessem frequentemente descontextualizadas. A violência aparecendo como “geração espontânea” sem relação com a economia, as injustiças sociais, é tratada de forma espetacular, acontecimento sensacional, folhetim televisivo e teleshow da realidade que pode ser consumido com extremo prazer. Programas como Linha Direta, Cidade Alerta, Ratinho, entre outros, que trabalham com o denunciismo e a delação, sempre nos ambientes da pobreza, criam um temor e insegurança difusos que ao invés de produzir um discurso de mudança e integração, reforçam, de modo conformista, a distância social entre os grupos.” BENTES, Ivana, “O Copyright da miséria e os discursos sobre a exclusão”, En: *Revista Lugar Comum*, Nº 17, pp. 85-95.

En todos los ámbitos de su vida, en casa, en la calle, en el trabajo, en la escuela, presencia tristemente el desamparo, la ineficiencia del Estado, el abandono del ciudadano.

Cabe destacar las secuencias en que está en la escuela. En sus clases tiene la oportunidad de ampliar los horizontes, de pensar en la periferia y discutir de algún modo como perciben la violencia que les envuelve. Son de los momentos más fuertes de la película. En una de ellas vemos a Valter leyendo de camino a la escuela en el autobús. Escuchamos en *off* la voz de su profesora de literatura recitando un fragmento de poesía del poeta Carlos Drummond de Andrade, “La muerte del Lechero”. Escuchamos como cuenta suavemente el poema mientras vemos en paralelo las imágenes de una ciudad en estado de sitio.

<i>“Mi lechero tan sutil,</i>	<i>Mas éste despertó en pánico</i>
<i>de paso ágil y leve,</i>	<i>(hay ladrones en el barrio)</i>
<i>antes desliza que marcha.</i>	<i>nada más quiso saber.</i>
<i>Es verdad que algún rumor</i>	<i>El revólver del cajón</i>
<i>se hace siempre: paso errado,</i>	<i>pegó un salto hasta su mano.</i>
<i>la maceta en el camino</i>	<i>Los tiros de madrugada</i>
<i>can ladrando por principio</i>	<i>liquidaron mi lechero.”</i>
<i>o algún gato cascarrabias.</i>	
<i>Y un señor que se despierta,</i>	
<i>rezonga y torna a dormir.</i>	

Autobuses en llamas, policías y los pasajeros alborotados mirando desde de los colectivos las calles en completo caos. Las palabras del poema se contraponen a las imágenes como si hicieron un paralelo del cuento a la vida real. Esto es lo que vemos y escuchamos hasta llegar a la clase y a la imagen de la profesora visiblemente emocionada.

*Si era novio, si era virgen,  
si era alegre, si era bueno,  
De la botella hecha pedazos,  
sobre el ladrillo ya sereno  
escurre una cosa espesa  
que es leche, sangre... no sé.*

*Por entre los objetos confusos,  
apenas redimidos en la noche,  
dos colores se buscan,  
suavemente se tocan,  
formando un tercer tono  
al que llamamos aurora.*

Una alumna al final del poema dice: *es muy triste profesora*. Vemos un pequeño ramillete de flores donde solía estar un compañero de clase. La profesora sigue: *Sí, es una historia muy triste. Está todo pacífico... de repente por causa de un ruido todo ocurre... después se calma otra vez...nace el día pero ya es diferente...* Otro alumno interviene y dice: *cuando está todo así tranquilo es cuando me preocupo, tengo miedo de la paz*. La profesora sigue, explicando el significado de redimir. En el poema el amanecer tiene el poder de salvar el día de la oscuridad de la noche. Como todavía no era día el lechero no pudo salvarse como Evandro, el compañero de clase muerto. La secuencia nos prepara para los hechos que se desarrollaran en la trama. Primero la calma y luego la muerte.



Paralelo entre imagen y poesía: el caos de una ciudad en estado de sitio y el poema "la muerte del lechero"

En la película de Bianchi palabra e imagen trabajan juntas construyendo significados. Tatiana Monassa manifiesta sobre la película:

Y lo que *Os Inquilinos* desea es, sobre todo, preguntarse por el origen de ciertos síntomas. Es una película acerca de palabras, frases, enunciaciones, que busca los discursos tal como ellos se forman. En la boca del padre, la boca de la madre, en las conversaciones entre los vecinos, en las opiniones de un compañero o conocido. En el campo restringido alrededor del personaje principal, centrado en su problema único está el engranaje invisible que mueve una rutina comunitaria que se ve como tranquila, que no se identifica con el caos urbano al principio. Pero que poco a poco se percibe enredada en la amplia tela que forma la ciudad. La película se centra en el particular, en la familia nuclear, para reflejar todo el resto. En un entorno restringido, a partir de un dilema mínimo, él alcanza una dimensión reflexiva no existe en la inmensa mayoría de películas hechas hoy en Brasil sobre conflictos sociales.”<sup>415</sup>

Otro punto a destacar es la significación que se da a la favela en la película. Aparece en el paisaje como un vecino peligroso y distante. Sigue el dictamen de un territorio ajeno a la clase media baja de la periferia. Según Ivana Bentes:

“La favela es la tarjeta postal al revés, una especie de museo de la miseria, etapa histórica, no-superada, del capitalismo, y los pobres, que deberían, teniendo en cuenta toda la producción de la riqueza mundial, debería entrar en extinción, son parte de esa extraña "reserva", "preservada" y que a cualquier momento sale del control del Estado y explota, "amenazando" la ciudad.”<sup>416</sup>

---

<sup>415</sup> “E o que *Os Inquilinos* deseja é, sobretudo, indagar a origem de certos sintomas. É um filme sobre palavras, frases, enunciações, que busca os discursos tal como eles se formam. Na boca do pai, na boca da mãe, nas conversas entre os vizinhos, nas colocações de um colega ou conhecido. No campo restrito em torno do personagem principal, centrado no seu problema único, está a engrenagem invisível que movimenta uma rotina comunitária que se vê como pacata, que não se identifica com o caos urbano num primeiro momento. Mas que aos poucos se percebe enredada na ampla teia que forma uma cidade. O filme centra-se no particular, na família nuclear, para espelhar todo o resto. Num cenário restrito, a partir de um dilema mínimo, ele atinge uma dimensão reflexiva inexistente na maioria esmagadora dos filmes feitos hoje no Brasil sobre conflitos sociais.” MONASSA, Tatiana, “Os inquilinos”, En: Revista Contracampo, Disponible en: <http://www.contracampo.com.br/94/critosinquilinos.htm>, último acceso en: 2 Mar. 2013.

<sup>416</sup> “A favela é o cartão-postal às avessas, uma espécie de museu da miséria, etapa histórica, não-superada, do capitalismo, e os pobres, que deveriam, dada toda produção de riquezas do mundo, estar entrando em extinção, são parte dessa estranha "reser-

En la película la favela, “esa amenaza”, se ve a lo lejos, como una frontera que no se debe traspasarse. Hay un abismo que separa el ideal de periferia y la idea que se tiene de la favela. Pero cuando los nuevos inquilinos llegan, esta separación, frontera, se rompe, provocando incomodidad. Para Tatiana Monassa “hay en la película una operación ingeniosa”<sup>417</sup> la asociación del imaginario colectivo sobre la favela y el imaginario creado sobre ese territorio en el cine.

Para profundizar sobre la creación de ese imaginario cinematográfico en el cine contemporáneo analizaremos la representación de la favela, además de los conceptos que transitan a su alrededor, como la pobreza, la violencia y la criminalidad, en el próximo capítulo.

---

va”, “preservada” e que a qualquer momento sai do controle do Estado e explode, “ameaçando” a cidade.” BENTES, Ivana. *O Copyright da miséria e os discursos sobre a exclusão*. En: *Revista Lugar Comum*, Nº 17, pp. 85-95.

<sup>417</sup> MONASSA, Tatiana, “Os inquilinos”, En: *Revista Contracampo*, Disponible en: <http://www.contracampo.com.br/94/critosinquilinos.htm>, último acceso en: 2 Mar. 2013.





9. FAVELA, VIOLENCIA, CRIMEN Y POBREZA. "TURISMO AL INFIERNO", DONDE ESTÁ EL GLAMOUR?

EL ROSTRO DE BRASIL EN EL CINE CONTEMPORÁNEO BRASILEÑO







## 9. Favela, violencia, crimen y pobreza. “Turismo al infierno”<sup>418</sup>, donde está el Glamour?

En capítulos anteriores hemos visto las conexiones, herencias y diferencias del cine actual y el repertorio temático del *Cinema Novo*. Profundizamos la mirada sobre las nuevas representaciones del *sertão* y, seguidamente, sobre la periferia y los retratos urbanos. Ahora nos acercaremos a otro territorio simbólico, depositario de retratos sociológicos, verdadero observatorio sobre el país, la favela. Veremos algunas representaciones de la favela, así como temas que interconectan con ese espacio, como son la violencia, los presidios, el crimen y la pobreza. Zanin lo describe como “explosiva aglomeración de pobreza a las márgenes de la metrópoli.”<sup>419</sup> Esos espacios urbanos marginales se han transformado a lo largo del tiempo en verdaderas zonas de guerra, territorios de exclusión social, reductos de pobreza y violencia, donde no siempre llega el poder del Estado instituido. Las representaciones y el arquetipo de favela desvelado desde su origen es según Vera da Silva: “un mundo diferente que emergía en el paisaje carioca, ciudadela da miséria, universo exótico y apartado de la ciudad, contrario al orden urbano y social establecido”. Esta “tarjeta postal al revés”<sup>420</sup> tiene su origen a finales del siglo XIX, en el mismo periodo histórico de la Guerra de Canudos. La ciudad de Canudos fue construida cerca de unos montes (falda de la colina), *morro* en portugués, uno de ellos conocido como “Morro da favela”, así nombrada por la vegetación predominante en el local, la favela, planta típica de la caatinga<sup>421</sup>. Con el final de la guerra y la vuelta de los soldados, el gobierno republicano permitió que los combatientes se instalasen en construcciones provisionales sin infraestructuras, ocupando el “Morro da providencia”. Más tarde, refiriéndose a la “favela original”, pasa a ser conocido como “Morro da Favela”. El nombre gana notoriedad y, pasado el tiempo, ese tipo de vivienda que ocupaba los montes pasó a ser llamada favela.<sup>422</sup>

<sup>418</sup> BENTES, Ivana, “Turismo no inferno”, op. cit., p. 4.

<sup>419</sup> ORICCHIO, Luiz Zanin, *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*, op. cit., p. 122.

<sup>420</sup> BENTES, Ivana, “O Copyright da miséria e os discursos sobre a exclusão”, En: *Revista Lugar Comum*, Nº 17, pp. 85-95

<sup>421</sup> Vegetación agreste característica del nordeste de Brasil

<sup>422</sup> Sobre la favela véase: TELLES, Vera da Silva, “Favela, favelas: interrogando mitos, dogmas e representações”, En: *Rev. bras. Ci. Soc.*, 2006, vol.21, n.62, pp. 141-143, Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69092006000300011>, último acceso en: 2 Mar. 2013; VALLADARES, Licia do Prado, *A invenção da favela: do mito de origem à favela*, Rio de Janeiro, Editora FGV, 2005; ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (org.), *Um Século de Favela*, Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004; MATTOS, Romulo Costa, “Aldeias do

Las distintas representaciones de ese espacio narrativo han sufrido muchos cambios a lo largo del tiempo. Al principio era retratado idílicamente como un ambiente armónico, exótico, solidario donde residía personas humildes, trabajadoras, que disfrutaban de la samba, del carnaval y llevaban una vida sencilla pero digna; como así podemos ver en *Favela dos meus amores* (1935) de Humberto Mauro y *Orfeu do Carnaval* (1959) de Marcel Camus. Otros retratos más reivindicativos, buscaban retratar el Brasil real pero desconocido, el país de la pobreza, como en *Rio 40º* (1955), de Nelson Pereira dos Santos o *Cinco Vezes Favela* (1962), obra coral en la que se presentaban cinco historias dirigidas por los directores Marcos Faria, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquín Pedro de Andrade y Leon Hirszman. En la actualidad, hemos de hablar de una ruptura con estas representaciones de la favela, que han dado paso a nuevo tipo de enfoque, en el que se opta por captar la crudeza de la realidad o por realizar espectaculares retratos de la violencia.

Vale recordar que la favela, en cuanto escenario social, ha cambiado con el paso del tiempo.<sup>423</sup> Al principio fue resultado de un flujo de inmigración masivo que, procedente del medio rural, llegaba a la ciudad, instalándose alrededor de los montes, en zonas sin urbanizar que darán origen a las favelas. Con el paso del tiempo, excluidos socialmente y abandonados por el Estado, muchos de esos moradores recurren al crimen para obtener mejores condiciones de vida o ascensión social. Lo que antes era un gesto de supervivencia y picardía, después de los años 70 se transforma en crimen organizado dominado por el tráfico de drogas.

Hay, por lo tanto, una nueva significación de la favela que pasa a ser vista

---

Mal", En: Revista de História. Disponible en: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/aldeias-do-mal>, último acceso en: 2 Mar. 2013.

<sup>423</sup> Según Mirian Rossini: "La rápida urbanización de las ciudades brasileñas, desde los años 50 y 60, hace con que miles de personas dejen el campo y migren para las ciudades, siendo que la mayoría de estos migrantes va a vivir en "sub habitaciones", en general construidas alrededor de los *morros*, que darán origen a las actuales favelas. La falta de una mejor posibilidad en la vida hace con que muchos de estos nuevos habitantes urbanos encuentren en el crimen su sostenimiento financiero. Desde los años 70 que la favela dejó de ser el paraíso de los románticos embusteros. En su lugar, surgieron bandidos fuertemente armados y entrenados con tácticas de guerrilla, frutos de la falta de preparación del régimen militar, que reunió en la misma celda bandidos comunes con guerrilleros, entrenados en técnicas de "expropiación" y los secuestros. Así, mejor equipados y entrenados, la nueva generación del *morro* cambió los asaltos por el tráfico de drogas. El tráfico ha creado una nueva realidad para los habitantes del *morro* que, si antes discriminaban los bandidos, ahora pasan la endiosarlos o a respetarlos, pues ellos son los nuevos dueños del lugar. Además de eso, trabajar para traficante posibilita una significativa mejoría financiera, lo que atrae muchos de los habitantes de la favela. Este cambio social dentro de la favela prevalecerá, como he dicho antes, en los informes que salen en los medios de comunicación." ROSSINI, Miriam de Souza, "Favelas e favelados: a representação da marginalidade urbana no cinema brasileiro", En: Revista FAMECOS/PUCRS, Sessões do Imaginário, n.10, nov., 2003, pp. 31,32.

“Como escenario de una realidad vaciada por violencia, el despotismo del tráfico, la falta de alternativa de sus habitantes, particularmente los jóvenes y, eventualmente, por su rechazo al mundo del trabajo, que poco o nada les ofrece, y la seducción por el poder y el dinero que el narcotráfico proporciona. También es un local densamente poblado, pero de urbanización precaria, donde cada momento se marca la ausencia del Estado y sus políticas.”

424

Así, partiendo de ese nuevo enfoque, ahora vigente en el medio audiovisual ya desprovisto de romanticismo, lo que se busca en este capítulo es desnudar las diferentes formas de representar la violencia en los territorios de exclusión, revelando perspectivas sobre la favela, violencia, crimen, los retratos de la pobreza y de la vida al margen. Veremos como objeto de estudio la genealogía del tráfico de drogas y del crimen organizado en la favela (poder paralelo), retratos del subdesarrollo, de la miseria, de la exclusión social en distintas vertientes, los problemas socio-económicos, la corrupción del aparato policiaco y el sistema carcelario. Además, veremos películas que resaltan las confrontaciones, la tendencia de representación de la violencia como espectáculo visual y frenético y la fuerza de esas imágenes capaces de estigmatizar esos territorios y sus habitantes. Esas películas de la violencia en la favela tienen en común el uso de actores no profesionales provenientes de las comunidades, una perspectiva estética y visual caracterizada por el realismo y naturalismo, tomando como eje el problema de la exclusión social y la pobreza y el abordaje duro de un “choque realístico” con el uso de imágenes impactantes con fuerte carga emotiva y dramática.

Todas estas cuestiones serán abordadas en las películas: *Noticias de uma Guerra particular* (1999); *Ônibus 174* (2002); *Cidade de Deus* (2002); *Carandiru* (2003); *Tropa de Elite* (2007, 2010).<sup>425</sup>

---

<sup>424</sup> “Como cenário de uma realidade vazada por violência, despotismo do tráfico, falta de alternativa de seus moradores, particularmente os jovens e, eventualmente, por sua recusa ao mundo do trabalho, que pouco ou nada lhes oferece, e a sedução por poder e dinheiro que o tráfico de drogas proporciona. É também um local densamente povoado, mas de urbanização precária, onde a cada momento marca-se a ausência do Estado e suas políticas.” LEITE, Márcia da Silva Pereira, “Vozes e imagens do morro: as favelas cariocas no cinema brasileiro”, En: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, 2000, p.60. Apud: COLUCCI, Maria Beatriz, *Violência urbana e documentário brasileiro contemporâneo*. Campinas, SP: [s.n.], 2007, p. 97.

<sup>425</sup> Según Esther Hamburger : “Cada um desses filmes pode ser considerado elemento de interlocução em um debate ainda não concluído sobre como abordar o cotidiano aberrante das periferias brasileiras, dominadas por poderes discricionários paralelos, ligados ao tráfico de drogas e armas em redes transnacionais que envolvem a corrupção policial.” HAMBURGER, Esther, “Expressões filmicas da violência urbana contemporânea: Cidade de Deus, Notícias de uma guerra particular e Falcão, meninos do tráfico”, En: *Revista de antropologia*, São Paulo, USP, 2008, v. 51 n. 2, p. 553.

## 9.1 | *Noticias de uma guerra particular, panorama de la violencia en la favela* |

*Noticias de uma guerra particular*, de João Moreira Salles y Katia Lund (1999), es un documental reflexivo<sup>426</sup>, un panorama sobre la situación de violencia endémica generada por el narcotráfico en la ciudad de Rio. Concebido para su exhibición en la televisión por cable (coproducida por la televisión francesa) tiene como eje el conflicto entre la policía, los traficantes y los moradores de la favela. El documental fue resultado de una recopilación de información y del rodaje hechos entre 1997 y 1998 en el *Morro Santa Marta* (barrio de Botafogo, Rio de Janeiro).

Kátia Lund cuenta que la idea de rodar una película en el *Morro Santa Marta* surgió en 1996 de Walter Salles, después de una polémica<sup>427</sup> surgida durante la grabación del videoclip “*They don’t care about us*” de Michael Jackson, rodado precisamente en la favela. Lund había participado en la producción (preparación de localizaciones) del videoclip, dirigido por Spike Lee, en el Morro Santa Marta, lo que le permitió conocer de cerca la situación generada por el tráfico de drogas, experiencia que ocasionó un profundo impacto que motivaría en Lund, por sugerencia de Walter, la necesidad de abordar este tema.

En un principio, se tenía previsto centrar la película en el trabajo social hecho en el *morro* con una pequeña escuela de bailarinas, pero el contacto cercano con la realidad violenta hizo que, finalmente, se optara por abordar el enfrentamiento entre policía y tráfico de drogas y sus consecuencias en la vida de los moradores de la favela.

---

<sup>426</sup> [...]Documental auto-reflexivo mezcla pasajes observacionales con entrevistas, la voz sobrepuesta con inter títulos, dejando patente lo que estaba implícito todo el tiempo: el documental ha sido siempre una forma de representación y nunca una ventana abierta a la “realidad”. El cineasta siempre ha sido participante activo y testigo en la fabricación de significados, siempre ha sido más un productor de discurso cinematográfico que un reportero neutral u omnisciente de la verdadera realidad de las cosas. NICHOLS, Bill, *Introdução ao documentário*, Campinas: Papirus, 2005, p.49. Apud: COLUCCI, Maria Beatriz, *Violência urbana e documentário brasileiro contemporâneo*, Campinas, SP: [s.n.], 2007, p. 34.

<sup>427</sup> La polémica gira alrededor de la entrevista de Marcinho VP, jefe del tráfico en el *Morro Santa Marta* al periódico *Jornal do Brasil* (12/02/96) en que habla sobre la autorización y protección concedida a los productores del videoclip de Michael Jackson para entrar en la favela. En la entrevista los periodistas dan destaque a la frase que crea el mito del delincuente en que supuestamente afirmaba que era adicto a matar. Según el propio Marcinho VP eso no había pasado de un error. Le habían preguntado si tenía vicios o alguna adicción a las drogas. El contestó que no, solamente al “*mato*”, que en la favela, significa marihuana. Al día siguiente la frase de destaque era “mi vicio es matar”. La frase tuvo gran repercusión y Marcinho VP fue declarado enemigo público número uno y fue arrestado en la semana siguiente. LEÃO, Renata, “Páginas Negras”, En: *Revista Trip*, n.95, nov. 2001, p.10. Disponible versión digital en: <http://books.google.es/books?id=rS0EAAAAMBAJ&pg=PA48&lpg=PA48&dq=marcinho+vp+trip&source=bl&ots=O87irJZqhN&sig=BoaaYeuTNMQ7yDleaFix6cx5OTw&hl=pt-BR&sa=X&ei=d5NhUdjoF8ye7AbnkoHgBg&ved=0CGoQ6AEwCQ>; último acceso en 06 Abr. 2013. Más informaciones sobre el episodio en el libro: *Abusado, o dono do morro Dona Marta*, del periodista Caco Barcellos. Ver: BARCELLOS, Caco, *Abusado, o dono do morro Dona Marta*, Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.

Los directores querían, fundamentalmente, hacer una película que fuera testigo de lo estaba ocurriendo en la ciudad de Rio de Janeiro.<sup>428</sup>

Ismail Xavier reitera la importancia de *Notícias* para la comprensión de ese cuadro social brasileño:

“Su estructura expone el juego de conflictos sociales tripartitos, la policía, engranaje del tráfico (vista allí en la punta más vulnerable, la de los habitantes *favelados* que acuden a la organización) y la población, que está entre dos fuegos orando para salvarse del 'encuentro inesperado' que mejor simboliza la situación social brasileña: la bala perdida, que resume toda la cadena de determinaciones, si miras lo que está implícito en esta cápsula pequeña de alta velocidad cuyo origen sigue siendo incierto, invisible, 'irresponsable', como los engranajes del poder en el mundo de hoy.”<sup>429</sup>

João Moreira Salles explica que *Notícias* fue concebida como una película de urgencia, ya que para su ejecución se emplearon solamente tres semanas.<sup>430</sup> *Notícias* combina relatos con imágenes aéreas de la favela. Parece sugerir que veamos simbólicamente la extensión del problema de la desigualdad social del país. En su construcción, la película utiliza imágenes del documental *Futebol* (1988), de João Moreira Salles, *Santa Marta* (1987), de Eduardo Coutinho, y *Uma avenida chamada Brasil* (1989), de Octávio Bezerra, además de imágenes de archivo de televisiones, como TV Manchete y la BBC, especialmente en las escenas donde hay conflicto directo. Según el director, el 90% de lo que puede ser visto en la película fue hecho en un breve espacio de tiempo. Casi todos los personajes fueron encontrados en el momento de la filmación, como ocurrió con Rodrigo Pimentel, que en su relato demuestra el desasosiego de quien saca conclusiones inesperadas y las profiere por primera vez. El personaje

---

<sup>428</sup> LUND, Kátia, declaraciones en los extras del DVD *Notícias de uma guerra particular*. [Disco compacto]. Directed by João Moreira Salles & Kátia Lund. Brasil: Video Filmes, 1999. 2 DVDs: 57 min. Más información: Entrevista Katia Lund, Revista TPM, Disponible en: <http://revistatpm.uol.com.br/13/vermelhas/01.htm>, último acceso en: 06 Abr. 2013.

<sup>429</sup> “Sua estrutura expõe o jogo dos conflitos sociais tripartite, envolvendo a polícia, a engrenagem do tráfico (vista aí na sua ponta mais vulnerável, a dos favelados que entram para a organização) e a população, que fica entre dois fogos e reza para ser poupada daquele ‘encontro inesperado’ que melhor simboliza a situação social brasileira: a bala perdida, que resume toda uma cadeia de determinações, se atentarmos ao que está implicado nessa pequena cápsula em alta velocidade cuja fonte resta incerta, invisível, ‘inimputável’, como as engrenagens do poder no mundo atual.” XAVIER, Ismail, “Encontros inesperados: entrevista com Ismail Xavier”, En: CONTI, Mario Sergio, *Folha de São Paulo*, Editoria MAIS!, 03 Dic. 2000, p.8-13.

<sup>430</sup> SALLES, João Moreira, declaraciones en los extras del DVD *Notícias de uma guerra particular*. [Disco compacto]. Directed by João Moreira Salles & Kátia Lund. Brasil: Video Filmes, 1999. 2 DVDs: 57 min.

relaciona su experiencia con explicaciones sobre lo que ve de forma honesta y directa relatando su mirada sobre el conflicto.

*Notícias* presenta una perspectiva novedosa y provocadora que, concebida estéticamente como un reportaje periodístico, con cámara en mano y sin adornos, levanta cuestiones trazando una genealogía del tráfico en la favela, delatando el contexto social y político de su desarrollo y proporcionando visibilidad a un problema hasta entonces oculto. Revela las relaciones de poder en este territorio, fija una mirada atenta a la realidad vivida por los “actores” del proceso, los que están directamente involucrados y son actantes en la favela. En el panorama de esa guerra “particular” vemos declaraciones de la policía, de los traficantes (camellos, delincuentes) y de los moradores que intentan a duras penas sobrevivir entre el fuego cruzado. Además, vemos entre los relatos, las declaraciones clave de Helio Luz, Paulo Lins y José Carlos Gregório, El Gordo, que tienen la función de explicar, reiterar, dar un diagnóstico social sobre la situación vivida en la favela desde distintos puntos de vista.

Así vemos a lo largo de la película el enlace sucesivo de declaraciones de los directamente involucrados: por un lado, los relatos de policías, Rodrigo Pimentel, capitán del batallón de operaciones policiales especiales (BOPE/RJ); Hélio Luz, jefe de la policía civil do estado do Rio de Janeiro; Milton Monteiro Filho, soldado do BOPE; General Nilton Cerqueira, secretario de seguridad pública. Entre los moradores tenemos Paulo Lins, escritor y morador de *Cidade de Deus*; Janete e Adão Xalebadaã, Itamar Silva líder comunitario e Hilda. De parte de los traficantes vemos los relatos de Adriano, gerente del tráfico en el *Morro Santa Marta*; José Carlos Gregório, El Gordo, fundador del *Comando Vermelho*<sup>431</sup>; y con nombres ficticios creados por João Moreira Salles: Kleber, Lico, Leandro, Maurinho, Mauro y Zinho.

La narrativa está dividida en 10 capítulos separados por títulos que, poco a poco, se encadenan trazando el panorama: la policía, el traficante, el morador, el inicio (1950-1980), el combate, la represión, las armas, la desorganización, el caos, cansancio. Vemos como en su estructura y montaje *Notícias* dibuja paralelos y casi como en

---

<sup>431</sup> Es una organización criminal creada en 1979 en la época de la dictadura militar brasileña. Fue resultado de la unión entre presos comunes de la originaria *Falange Vermelha* y presos políticos. Más información: BARCELLOS, Caco, *Abusado, o dono do morro Dona Marta*, Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.

un diálogo dialéctico entre las partes, las visiones y declaraciones sobre la violencia en la favela se interconectan formando un discurso con diversos puntos en común que denuncian el abandono del aparato del Estado, la manutención de un sistema elitista, la corrupción de la policía, el subempleo, el narcotráfico como salida económica que proporciona status y poder adquisitivo.

Desde una postura de imparcialidad se construye un discurso donde prevalece el desencanto y el escepticismo en lo que se refiere a la búsqueda de soluciones o alternativas a la violencia endémica generada en esos espacios. En *Noticias* no hay una perspectiva reconciliadora, todo lo que queda es la frustración de estar en un callejón sin salida. Según Consuelo Lins y Claudia Mesquita *Noticias* es “Desesperanzador, el documental no ofrece ningún consuelo al espectador, no le proporciona el escape te pone cara a cara con policías agotados, traficantes nada románticos, menores detenidos sin posibilidad de recuperación y moradores rendidos”<sup>432</sup>

El documental es considerado fuente de inspiración, eslabón de una serie de películas<sup>433</sup> que retratan los espacios de exclusión y la violencia en el cine contemporáneo. Según Esther Hamburger antes de *Noticias* ya existían otros registros en video, cinematográficos o para la televisión en el entorno de la favela, en localizaciones dominadas por el narcotráfico, pero según la investigadora, *Noticias* fue el primer documental en adoptar la línea de los telediarios populares que registran de cerca la guerra instaurada en el morro.<sup>434</sup> Eso dio paso a que nuevas producciones cinematográficas se interesaron por abordar el tema desde nuevas perspectivas.

Sobre ello, el director João Moreira Salles nos dice que las imágenes sobre la violencia producidas en Brasil estaban restringidas a esos telediarios populares, lo que provocó una pérdida en la dimensión crítica o una profundización sobre el tema. Según João “la violencia es algo que tratamos con guantes quirúrgicos, no queremos tocarla,

---

<sup>432</sup> LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008, pp.16-17.

<sup>433</sup> *Notícias de uma guerra particular*, documentário de João Moreira Salles e Kátia Lund, de 1999, pode ser visto como inspiração de uma série de filmes que tratam do assunto. É possível construir uma sequência de interlocuções que, desencadeada por esse filme, abarca ficções e documentários. *Cidade de Deus*, *Uma onda no ar*; *Ônibus 174*, *Carandiru*, *Prisioneiro*, *Falcão*, *meninos do tráfico*, *Antonia*, *Tropa de elite*, entre outros. A partir de perspectivas muito diferentes, fazendo usos diferentes do dispositivo cinematográfico, envolvendo relações diferenciadas entre os universos retratados e os cineastas autores de cada registro, além de circularem em meios diferentes, cinema, TV, DVD, essa sequência de filmes oferece material privilegiado para o debate sobre o estatuto da imagem midiática no Brasil contemporâneo. HAMBURGER, Esther, *Expressões filmicas da violência urbana contemporânea: Cidade de Deus, Notícias de uma guerra particular e Falcão, meninos do tráfico*, En: Revista de antropologia, São Paulo, USP, 2008, v. 51 n. 2 pp. 555,556.

<sup>434</sup> HAMBURGER, Ester, *Políticas da representação: ficção e documentário em Ônibus 174*. En: *O cinema do real*, op. cit., p. 200.



ensuciar las manos, los ojos.”<sup>435</sup> *Notícias* representa el primer abrir de ojos, el primer contacto sin tapujos con el tema de la violencia. El interés de la producción es denunciar, abrir los ojos ante el caos vivido en esos territorios de exclusión.

En la primera secuencia del documental queda remarcado el argumento de los directores, que presentan de manera didáctica el problema con imágenes de la quema de drogas aprehendidas por la policía. Escuchamos en voz over: *"En el primer martes de cada mes, un furgón escoltado por tres patrullas de la policía civil deja la Avenida suburbana en Río de Janeiro, sede de la policía de represión de narcóticos y viene a este depósito de chatarra en Caju. El convoy lleva toda la droga incautada durante el último mes, una cantidad que puede ir desde doscientos quilos a tres o cuatro toneladas. En menos de dos horas todo será incinerado en un horno de alta temperatura. La expansión del tráfico de drogas desde los mediados a fines de 1980 es directamente responsable de un vertiginoso crecimiento del número de homicidios. Una persona muere cada media hora en Río de Janeiro, 90% de ellos por balas de gran calibre. La Policía Federal estima que el tráfico de drogas emplea hoy 100 mil personas en Río, es decir, el mismo número de funcionarios del ayuntamiento de la ciudad. No todas estas personas viven en favelas, sin embargo, la represión se centra exclusivamente en las colinas (morros) de Río. Este programa, filmado a lo largo de 1997 y 1998, escuchó las personas directamente implicadas en este conflicto: la policía, el traficante de drogas y, en medio del fuego cruzado, el morador. "*



Secuencia inicial presentación del argumento: el problema del tráfico de drogas en la favela

<sup>435</sup> SALLES, João Moreira, *Imagens em conflito*, En: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (org.), *O cinema do real*, São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 88.

Después de la quema de drogas, vemos imágenes aéreas que sobrevuelan la favela y el letrero blanco sobre fondo negro del título del documental, *Notícias de uma guerra particular*, el mismo patrón estético puede ser visto en los capítulos siguientes. Separados por los títulos en fondo negro, como si fueran parte de una presentación de diapositivas, vemos poco a poco como se construyen el discurso dos directores, la presentación de los personajes y la perspectiva de cada uno sobre el problema.

Vemos a Pimentel afirmando que participa de una guerra que solo se diferencia de las demás porque vuelve a su casa por la noche todos los días. Vemos imágenes de chavales fuertemente armados caminando por la favela, Francisco canta el “rap de las armas” himno de guerra anti policíaco. Adriano habla de la vida difícil del traficante, explica que si roba o robó algo fue por necesidad, no para usar la cocaína, afirma estar en el tráfico por dinero, para vivir mejor. Hilda, moradora de la favela, relata las dificultades cotidianas para llevar la casa y para sobrevivir con un subempleo donde las condiciones laborales son precarias. Janete y Adão cuentan la vida antes y después del tráfico en la comunidad, las ventajas y desventajas, la entrada de armas, la actitud violenta de la policía, la protección proporcionada por la facción criminal y el crecimiento de la violencia.

Enseguida tenemos la composición del cuadro histórico y desarrollo del narcotráfico a partir del relato de Paulo Lins, que cuenta como, en un principio, en la favela solo había marihuana. Fue la llegada de la cocaína al *morro*, hasta entonces reservada a las clases más adineradas, lo que desencadenaría la violencia. Dice que siempre hubo muertes en la favela pero eso no aparecía en la prensa, la violencia se quedaba en esos espacios. Los medios de comunicación sólo empezaron a interesarse por la cuestión de la violencia cuando ella rompió las fronteras, cuando salió de las favelas y llegó a los barrios de clase media. El escritor afirma que hubo una grande transformación con la democratización de la cocaína, con ello ya no era económicamente interesante la delincuencia dentro de la comunidad, entre los pobres. El enemigo declarado a partir de entonces sería la clase media, el gobierno, los empresarios. Finalizando su historia, Lins relata el principio del crimen organizado con la dictadura militar. Es cuando vemos las declaraciones de José Carlos Gregório, El gordo, fundador del *Comando Vermelho* que cuenta el proyecto de la facción de tapar todos los agujeros dejados por el Estado, haciendo todo aquello que el gobierno no hace en la favela.



Relatos del Capitán Pimentel, Francisco, Adriano, Hilda, Janete, Paulo Lins, “o Gordo” y Hélio Luz.

Después de la presentación de actores y del problema nos acercamos a los relatos del conflicto con entrevistas de la policía hablando de las acciones en la favela, las técnicas, el campo de entrenamientos para el combate y el estado de guerra con uso de armas de gran calibre. Según Pimentel, la ciudad de Rio tiene la *“más eficiente tropa de combate urbano del mundo.”* El soldado Milton Monteiro declara que *“seguramente somos mejores que cualquiera de los soldados americanos, nuestro combate es de una distancia de 10 metros... nuestro combate es real.”* En paralelo, los traficantes hablan de la confrontación. Vemos a chavales relatando con orgullo su lucha en contra la policía. Hay una clara disputa por el poder local. Para los delincuentes, el tráfico proporciona poder, status y reconocimiento de una sociedad que no es capaz de reconocer su verdadero valor. El tráfico es también la puerta de entrada para sociedad de consumo y la adquisición de productos de marca que representan una forma de participar en el juego social.

Hélio Luz, jefe de la policía civil en las fechas de producción del documental realiza declaraciones contundentes sobre el contexto social que genera esa cadena de violencia sin límites. Él relata cómo el narcotráfico es para esos jóvenes una forma de afirmación social y medio de vida: *“Cuáles son mis posibilidades, caso yo consiga un empleo, tendré que trabajar 12, 8 horas diarias para recibir 112,00 reales.”*<sup>436</sup> Pero si ingreso en el tráfico puedo conseguir 300,00 reales por semana... Es un buen negocio para cualquiera, solo no es para quien nunca estuvo desempleado, quien jamás pasó hambre... para el miserable es un buen negocio. Es un trabajo, no es opción, sino un trabajo. Recibe más que su padre...” Sigue su relato y declara que hace política de re-

<sup>436</sup> 112,00 reales era el valor del salario mínimo en el año 1998, al día de hoy la cotización en euros sería de 43,02 euros; En 2013 el salario mínimo brasileño es de 678 reales (260,43 euros).

presión. Para él la policía está hecha para proporcionar la seguridad a la élite, para mantener a los excluidos bajo control. Su finalidad es mantener una sociedad injusta. En la secuencia hay una sucesión de relatos que reafirman la política de represión promovida por el Estado. Hay una verdadera exposición de una policía injusta, corrupta y violenta. Helio cuestiona si hay un interés verdadero en tener una policía que no sea corrupta que traspase los límites y que afecte directamente a los malos hábitos de la clase media, acostumbrada a obtener favores.

Hay que destacar que la clase media está presente, pero de forma quizá demasiado sutil. No tiene voz en el documental, de alguna manera es preservada como espectadora, mantenida como observadora ausente, aunque esté citada como consumidora directa de drogas lo que posibilita el crecimiento del tráfico, del poderío armamentístico, alimentando el engranaje que genera una situación de caos urbano y violencia.

Las sucesivas declaraciones enfatizan problemas complejos que están arraigados y que caminan para un fin desalentador. La cuestión del narcotráfico y del tráfico de armas va más allá de esos territorios que son la punta más débil y desorganizada del crimen. Hay una sensación creciente de que la situación no tiene remedio, de un estado de *“guerra sin fin”*, un ciclo de odio y violencia interminable. En palabras de Rodrigo Pimentel, *“la policía vive esa guerra particular, en la cual uno mata un traficante que queda con odio de la policía y ellos matan un policial que terminan con odio de los traficantes”*<sup>437</sup> un ciclo alimentado por una guerra particular, privada. Vemos una distopía cada vez mayor que culmina en el capítulo final intitolado *“cansancio”*. Averiguamos que los distintos implicados demuestran señales de agotamiento. Según los directores, finalizar la película enseñando los muertos de ambas las partes fue una opción segura y consciente porque retrata ese sentimiento de desamparo. De forma que incluso tuvieron que esperar la noticia de un policía muerto en acción para finalizar el rodaje, ya que muertes entre los traficantes o moradores eran más recurrentes (casi diariamente). En las escenas finales vemos el entierro de un policía y, en paralelo, el entierro de un menor de edad muerto en combate con la policía. Las partes cuentan y lloran sus muertos. No hay soluciones, no hay fin. Los traficantes reconocen estar condenados a la muerte. Por otro lado la policía reconoce que el único segmento del

---

<sup>437</sup> El relato de Rodrigo da nombre al documental *“Notícias de uma guerra particular.”*

Estado que va al *morro* es la policía, y la policía sola no resuelve el problema. Vemos las lapidas de los muertos y poco a poco van apareciendo en la pantalla inscripciones mortuorias que ocupan todo el espacio hasta que solamente queda la pantalla negra. Una música en tono dramático exagera el clima fúnebre y la perspectiva de un futuro negro. João Moreira Salles declara que los nombres pertenecen a personas con muertes reales por arma de fuego reiterando el crecimiento incesante de la violencia.<sup>438</sup>



Muertes y un fin desalentador

El documental generó polémicas en la fecha de su lanzamiento. João tuvo que pedir autorización al jefe del tráfico Marcinho VP para rodar *Notícias*. Al conocer a Marcinho el director le ofreció una especie de beca en el valor de 5 mil reales para que dejara el tráfico y escribiera un libro de memorias.<sup>439</sup> El entonces gobernador de Rio Antony Garotinho y el secretario de seguridad Josias Quintal criticaron la postura del director pero el caso no pasó a mayores ya que el documental producido no hizo en ningún momento apología del crimen o de la personalidad de Marcinho. El documental recibió el premio de mejor documental en el V Festival *It's all true / É tudo verdade* en 2000.

Vale destacar los nuevos enlaces cinematográficos de los personajes que aparecieron en la película en producciones posteriores que confirman el carácter seminal

<sup>438</sup> SALLES, João Moreira, declaraciones en los extras del DVD *Notícias de uma guerra particular*. [Disco compacto]. Directed by João Moreira Salles & Kátia Lund. Brasil: Video Filmes, 1999. 2 DVDs: 57 min.

<sup>439</sup> Marcinho jamás escribió el libro. Fue encarcelado y en 2003 asesinado por facciones rivales en el presidio Bangu 3. Su biografía fue lanzada en el mismo año por Caco Barcelos. BARCELLOS, Caco, *Abusado, o dono do morro Dona Marta*, Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.



de *Notícias de uma guerra particular*. Rodrigo Pimentel<sup>440</sup>, el ex capitán del BOPE, participó y fue coproductor en la película *Ônibus 174* de José Padilla (2002), escribió el libro “Elite da tropa” que inspiró la película *Tropa de elite*, también del director José Padilla, (2007, 2010) donde trabajó como consultor y guionista. Hoy trabaja como consultor de seguridad y comentarista social en la Red Globo de televisión. Paulo Lins, escribió en 1997 el libro *Cidade de Deus* (Ciudad de Dios), una novela etnográfica que da voz a una parte de la población que vive en exclusión. La historia cuenta un panorama de las transformaciones sociales en la favela *Cidade de Deus* de los años 60 hasta la violencia generalizada en los años 90. En 2002 la historia sería adaptada para el cine por Fernando Meireles y Katia Lund. El guión de la película homónima escrito por Braúlio Mantovani, contó con la participación de Paulo Lins como co-guionista. Posteriormente fue guionista de algunos episodios de la serie de televisión *Cidade dos Homens* de la TV Globo y guionista de la película *Quase dois irmãos* (2004) de Lucia Murat que recibió el premio de mejor guión por la Asociación Paulista de Críticos de Arte en 2005.

*Noticias de uma guerra particular* abre la puerta para futuras producciones; de hecho, su carácter crudo y el tono desalentador todavía tiene eco en las representaciones contemporáneas que buscan comprender la idiosincrasia de la violencia en las favelas. *Ônibus 174* hurga en la herida con profundidad, hace sangrar y pone en evidencia una parte de la sociedad brasileña que ignoramos. Es lo que veremos a continuación.

---

<sup>440</sup> Después de declarar su descontento públicamente en *Notícias*, y luego en *Ônibus 174*, su carrera sufrió un duro golpe, perdió la confianza de sus superiores, llegó a cumplir 80 días de prisión y fue perseguido hasta pedir la dimisión en 2001. ARANTES, Silvana, “Após Ônibus 174, Padilha filma roteiro de PM”, En: Folha de São Paulo, Ilustrada, 13 fev. 2006, Disponible en: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u57734.shtml>, último acceso en: 8 Abr. 2013. “Respondiendo a varias averiguaciones policíacas por denunciar las malas condiciones y la corrupción en la institución, Pimentel decidió pedir dimisión de la policía después de 12 años de servicio.” COHEN, Viviane. “A voz do ônibus 174,” En: *Revista Istoé Gente*, 11 nov. 2002. Disponible en: [http://www.terra.com.br/istoegente/171/reportagens/rodrigo\\_pimentel.htm](http://www.terra.com.br/istoegente/171/reportagens/rodrigo_pimentel.htm); último acceso en: 8 Abr. 2013.

## 9.2 | *Ônibus 174*, cuando el invisible se asoma a la ventana |

En la senda de *Notícias de uma guerra particular*<sup>441</sup>, *Ônibus 174*, (2002) de José Padilha<sup>442</sup> con codirección de Felipe Lacerda, es un documental de investigación en el que se analiza la relación dialógica entre la exclusión social y la violencia sistémica. Se puede decir que es “casi una obra de utilidad pública.”<sup>443</sup> Trata de elucidar, escarbar las causas y el desarrollo del problema de la violencia urbana y el consecuente malestar social. El documental aborda un episodio de la crónica policial de Río de Janeiro como fue el secuestro del autobús 174<sup>444</sup>, enlazando este acontecimiento con la trayectoria de Sandro do Nascimento, del que se reconstruye su historia desde la infancia, la juventud en la marginalidad hasta el día 12 de Junio de 2000, cuando tuvo lugar el secuestro. Padilha analiza, indaga sobre la trayectoria y pasado de Sandro y revela los

---

<sup>441</sup> *Ônibus 174* es heredero directo de *Notícias* lo averiguamos desde la primera toma con el plano aéreo, en el tono investigativo, en la reutilización de imágenes de archivo, en la banda sonora de João Nabuco y Sacha Ambak que confiere al argumento más dramatismo o en las escenas finales de los funerales de Sandro y Geisa marcando una atmosfera de desaliento. Para Esther Hamburger, *Ônibus* y *Notícias* “emplegan la misma estrategia de articulación de fragmentos de testimonios de personajes situados en posiciones diferentes, incluso antagónicos, a menudo empezando en *off* como un recurso para resaltar los contrastes entre diferentes puntos de vista sobre el mismo problema” HAMBURGER, Ester, *Políticas da representação: ficção e documentário em Ônibus 174*. En: *O cinema do real*, op. cit., p. 202.

<sup>442</sup> Director y productor de la película *Tropa de elite* (2007) y *Tropa de elite 2* (2010), ganó la proyección de escenarios nacionales e internacionales con su primer largometraje como Director, *autobús 174* (2002), seleccionado para el Festival de cine de Sundance en 2003. Graduado en administración de negocios de la PUC-Rio y empezó en el cine en la JN filmes, donde trabajó en la producción de *Tanga- Deu no New York Times* (1987), dirigida por Henfil y en la viabilidad financiera de *Boca de ouro* (1990), de Walter Avancini. En 1997 fundó, con el fotógrafo y director Marcos Prado, la Zazen producciones, y juntos realizan sus propios proyectos de ficción y documental. En 2007, *Tropa de elite*, lanzó su primera ficción. La película que fue pirateada, casi dos meses antes del estreno, obtuvo gran repercusión en los medios de comunicación y entre la población, y se estima que millones de personas han visto al pirata del DVD. En los cines, el éxito también fue indiscutible: la película obtuvo unos 2,4 millones de espectadores y era el líder del ranking nacional en 2007. En 2008, *Tropa de elite* ganó el oso de oro en el Festival de Berlín, comenzando su carrera internacional con gran énfasis, elevando a Padilha a la condición de uno de los principales directores del cine nacional en los mercados extranjeros. La revista *Variety* americana incluyó a Padilha en la selecta lista de selección de los “10 directores para ver” (algo así como “10 directores para mantener un ojo en”). Filmografía seleccionada: director: *Segredos da tribo* (2010). Seleccionado para la muestra *É tudo verdade*; *Tropa de elite 2* (2010). Premio a mejor película por el Jurado oficial y el voto popular, Director, actor, actor, fotografía, guión original, edición y mejor sonido en *Grande Prêmio do Cinema Brasileiro 2011*. Premio ACIE a la mejor fotografía, guión, actor y fotografía. Premios a la mejor dirección y mejor montaje en el Festival de la Habana 2011; *Garapa* (2008). Documental; *Tropa de elite* (2007). Mejor película el Premio oso de oro en el Festival de cine de Berlín. Ganador del Grande Premio 2008 cine brasileño, tomando ocho premios, incluyendo mejor Director para José Padilha y mejor película por el jurado popular; *Ônibus 174*, *Autobús 174* (2002). Codirigido con Felipe Lacerda. Premios de públicos y de la crítica en el Festival de Río de 2002. Premio al mejor documental en São Paulo. Premio al mejor documental en el Festival de cine de Sundance en 2003.

<sup>443</sup> “*Notícias de um seqüestro muito particular*”, En: *O Estado de S. Paulo*, 06 Dic. 2002.

<sup>444</sup> El secuestro del autobús 174 fue un episodio de la crónica policial de Río de Janeiro, en Brasil. En el día 12 de junio de 2000, a las catorce horas y veinte minutos, los autobús línea 174 (ahora 158) (Central-Gávea) empresa amigos que Unidos fue detenido en el jardín botánico por casi 5 horas, bajo la mira de un revólver, por Sandro Barbosa do Nascimento, sobreviviente de la matanza de Candelaria. En la tarde de lunes, 12 de junio de 2000, Sandro do Nascimento sube en el autobús, Ruta 174 Gávea, Río de Janeiro, con un revólver 38 calibre en sus manos. Su objetivo es llevar a cabo un robo. En 14:20, una patrulla de la policía militar intercepta el vehículo, que seguía el camino por la calle Jardín Botánico, la zona sur de la capital. La acción fue motivada por una señal de uno de los pasajeros del autobús. Sin tener cómo o dónde huir, Sandro hace once rehenes, con el cual pretende negociar su vida. Los oficiales del batallón de operaciones especiales (Bope) son encargados del caso. La TV muestra el drama de los rehenes en directo, para todo el Brasil y el mundo.

engranajes que producen y mueven el crimen. El caso de Sandro sería el síntoma de la relación de olvido entre Estado, sociedad y los excluidos.

El documental está compuesto de imágenes captadas por las televisiones brasileñas (TV Globo, TV Bandeirantes y Rede Record)<sup>445</sup>, que retransmitieron el secuestro en directo, y relatos que profundizan y desvelan con mucha fuerza dramática quién es Sandro, cómo llegó a aquella situación y cuáles fueron sus motivaciones para emprender un acto de violencia. El documental, poco a poco, describe con minucia los problemas de la desigualdad de clases, de la exclusión social, de la pobreza, la realidad de los “niños de la calle”, de la omisión del gobierno, de la ineficacia de la policía, de la falta de estructura carcelaria, de un sistema penal fallido y la influencia de los medios y de la sociedad del espectáculo en la construcción del sentido. Existe un cuidado en el trato ético de los temas donde se busca averiguar las distintas partes involucradas. Vemos elocuentes entrevistas a compañeros de Sandro cuando vivía en la Candelaria y del Padre Severino (Institución de rehabilitación juvenil), los niños de la calle, delincuentes, policías, periodistas, el sociólogo Luis Eduardo Soares, de la asistente social Yvonne Bezerra, y de los rehenes que vivieron el secuestro en sus carnes.

En documental encadena relatos que ilustran episodios y problemas de difícil solución, proponiendo al espectador un ejercicio de cuestionamiento sobre la realidad social del país. Vemos expuestos en la pantalla la *Masacre de la Candelaria*<sup>446</sup> (donde niños de la calle fueron exterminados por policías en el año de 1993), el prejuicio y los estigmas sociales en relación a los excluidos, la invisibilidad social, la falta de oportunidades, la violencia dentro del Padre Severino, una verdadera escuela del crimen inca-

---

<sup>445</sup> Según el director: “La TV Bandeirantes tenía 40 minutos de cintas grabadas; La TV Record 4 horas; y la TV Globo, 20 horas, porque tenía cuatro cámaras para un evento que duró cuatro horas. Lo primero que hice fue hablar con el personal de la Globo, y que me dejaron verlo todo. Estuve dos semanas viendo todas las cintas, en detalle. Empecé a entender lo que estaba sucediendo en el autobús. Percibí quienes eran los rehenes que tuvieron más interacción con Sandro, que elegí para entrevistar. Después de eso, la TV Globo me dejó copiar las imágenes, la TV Bandeirantes también y la TV Record. Compré 50 minutos con toda la historia del autobús (los derechos de reproducción de las imágenes son caros, más caros, muchas veces, que la película). Trabajé con Felipe Lacerda, un fantástico Editor y coguionista de la película. Mientras él hacía la cronología del autobús, editando en el orden del tiempo el material de las cámaras de televisión, yo, con el detective y el abogado, iba haciendo un mapa de la vida de Sandro, obteniendo los materiales que ilustraban aquella vida. Cuando tenía los dos mapas, fuimos a la isla de edición y montamos el material juntos en tres o cuatro meses.” Padilha, José, “Ônibus 174 é tese contra a miséria brasileira e o descaso do Estado”, En: *Gazeta Mercantil*, 06 Dic. 2002.

<sup>446</sup> Masacre ocurrida en 23 de julio de 1993 donde policiales militares asesinan en frente a la Iglesia de la Candelaria a 6 niños de la calle y dos jóvenes sin techo. En el documental las consecuencias de la masacre fue citado por Yvonne: “En Candelaria fueron siete las víctimas, y sobrevivieron 62. He hecho una encuesta sobre el destino de estos muchachos: 39 fueron asesinados, una parte está desaparecida, y una parte vive en condiciones precarias. [...] Y luego se quedaron en varios lugares en la calle, se propagaron por la ciudad, muchos estaban trabajando para el tráfico, muchos fueron asesinados también por ello [...] Según la asistente social la opinión pública en el momento fue a favor de la brutalidad “deberíamos matarles y limpiar la ciudad”. MELLO, Bezerra Yvonne, declaraciones en el DVD *Ônibus 174*. [Disco compacto]. Directed by José Padilha & Felipe Lacerda. Brasil: Paris Filmes, 2002. 1 DVD: 150 min.



paz de rehabilitar a los delincuentes, las condiciones de precariedad carcelaria en las imágenes de la 26ª comisaría de policía de Río de Janeiro. El discurso de *Ônibus 174* es construido por el enlace de los relatos y las imágenes en un ejercicio dialógico que compone el hilo narrativo desnudando las relaciones causales entre el secuestro y la vida del secuestrador. Esa construcción se da de forma cronológica, en paralelo vemos por medio de flash-backs los dos ejes de la película que se entrecruzan: el principio del secuestro hasta su desenlace y fragmentos de la biografía de Sandro hasta su muerte revelando los matices, profundizando en las reflexiones sociales y exhibiendo la línea argumentativa del director. Padilha cuenta que la narrativa navega “entre la historia del autobús y la historia de Sandro construyendo un diálogo sobre algo que trasciende a las dos: la violencia urbana en los países en desarrollo.”<sup>447</sup>

Para hacer *Ônibus 174*, Padilha investigó sobre la vida de Sandro con la ayuda de un detective privado y un abogado. El trabajo resultó en 187 páginas de documentos oficiales e informes de la policía que fueron primordiales para la reconstrucción de la vida del secuestrador. Padilha afirma

“Mi película cuenta la historia desde dos perspectivas diferentes. Podría haber simplemente contado la historia cronológicamente. Sin embargo, he decidido contarla basado en otro punto de vista: el de la vida del secuestrador. Y una perspectiva explica el otro. Como yo estoy dispuesto a entender la vida del secuestrador, la relación de este chico de la calle con el Estado de Río de Janeiro, con la policía, con el Instituto Padre Severino [institución para jóvenes delincuentes] y con las cárceles, es posible que entienda quién es y por qué habla cosas de aquella manera particular. Y eso no es todo: también me permite entender por qué hay violencia en Brasil y porque la policía no resuelve este problema.”<sup>448</sup>

La intención del director fue contar la historia de un niño de la calle, que vivió al límite de la miseria y que más tarde fue el protagonista del secuestro. Presentado por los medios en un espectáculo mediático como un demonio, Sandro no es más que el

---

<sup>447</sup> Padilha, José, “Ônibus 174 é tese contra a miséria brasileira e o descaso do Estado”, En: Gazeta Mercantil, 06 dez. 2002, Disponible en: [www.renatodelmanto.com.br/casper/Onibus\\_174\\_entrevista\\_Padilha.pdf](http://www.renatodelmanto.com.br/casper/Onibus_174_entrevista_Padilha.pdf), último acceso en: 04 May. 2013.

<sup>448</sup> Padilha, José, Idem.

resultado de la exclusión más absoluta y de un Estado omiso y opresor. Para Padilha la historia de Sandro “es capaz de generar lecciones sobre el Estado brasileño (...) la historia de una persona en su condición habla sobre como el Estado trata el problema. Por otro lado, fue un delincuente juvenil. Su historia muestra como el Estado lidia con los delincuentes juveniles. Al documentar una persona, documento un proceso.”<sup>449</sup>

En la construcción estética y argumental, el director opta por dibujar con imágenes aéreas el trayecto de Sandro hasta el Jardín Botánico donde ocurrió el secuestro. Siguiendo los relatos observamos imágenes que contraponen el discurso, podemos ver los espacios que marcaron la vida de Sandro o que fueron referentes importantes en la tragedia colectiva. Así podemos ver: la favela donde vivió, la Iglesia de la Candelaria, la zona sur de Río, Copacabana, el palacio del gobierno, las antenas de comunicación y el Instituto Padre Severino. Igualmente están enlazadas de forma paralela las imágenes del secuestro captadas por la televisión en el día del episodio, imágenes de archivo, fotografías antiguas, informes de la policía de carácter oficial y evaluaciones psiquiátricas. Como forma de guiar al espectador tenemos también subtítulos que introducen o contextualizan el tema, los personajes involucrados y los lugares conduciendo la narrativa: el secuestrador, la policía, rehenes, el comandante, el día siguiente (Candelaria), diciembre de 1993, Coelho (antiguo niño de la calle), bautismo *capoeira* Universidad Católica, bautizado como Alex Mancha, Padre Severino instituto para los jóvenes pecadores, las opciones de la policía, favela *Nova Holanda*: complejo de la Mare, la negociación continúa, cuartel de la policía típico de Río de Janeiro (2002), Jardín Botánico, Boa Vista-RJ.



Imágenes que contraponen el discurso: espacios que marcaron la vida de Sandro y referentes importantes en la tragedia colectiva.

<sup>449</sup> Padilha, José, Idem.

Los relatos de los personajes involucrados en el caso del autobús 174 o cercanos a Sandro (amigos, familiares) buscan profundizar sobre lo ocurrido, haciendo reflexiones sociales sobre las consecuencias directas de la exclusión social. Podemos dividir los personajes en tres grupos: el primer grupo son aquellos directamente relacionados con el secuestro, que en sus relatos revelan detalles sobre lo que de hecho pasó en el momento del delito; tenemos así declaraciones de los rehenes (Luanna Belmon, Janaina Neves, Luciana Carvalho, Wilian Moura), los policías (Capitán Batista, Rodrigo Pimentel, policía anónimo), los periodistas y fotógrafos (José Henrique, Fábio Seixo, Antônio Werneck) que cubrieron el suceso. El segundo grupo describe la vida, las actitudes, vicios, la personalidad de Sandro, son los familiares y amigos de la calle, de la Candelaria (Claudia Macumbinha, Rogerinho), de la *capoeira* (Coelho, Gil Velho), la asistente social (Yvonne Bezerra de Melo), su tía Julieta do Nascimento que le cuidó tras la muerte de su madre además de dueña Elza su madre adoptiva; en el tercer grupo los relatos vienen de la mano de personas sin contacto directo con el caso. Está compuesto por el sociólogo Luís Eduardo Soares, el carcelero Mendonça, presos y niños de la calle, responsables de analizar, formular cuestiones sobre el contexto social de la tragedia, el escenario nacional, la invisibilidad, el desencanto, la falta de oportunidades entre otros.



Capitán Batista, Yvonne Bezerra, Claudia Macumbinha, Rodrigo Pimentel, Policia anónimo, Janaina, Luanna, Luciana, Rogerinho, Coelho, Julieta Nascimento, dueña Elza.

La película empieza con una pantalla negra que remarca el episodio que se quiere contar. Vemos el letrero: *“El 12 de julio de 2000 la policía de Río de Janeiro cogió un hombre que intentaba robar un autobús. El hombre cogió a once rehenes. Llamaron al equipo de operaciones especiales de la ciudad. El incidente fue conocido en Brasil como el asunto del autobús 174.”* En seguida vemos un plano secuencia aéreo por Río de Janeiro, que comienza en el azul del mar, pasa por encima de la inmensidad de las favelas haciendo un recorrido hasta la Avenida del Jardín Botánico, donde el autobús fue interceptado por la policía dando inicio al secuestro. Paralelamente a las imágenes aéreas, escuchamos en *off* voces de niños de la calle, contextualizando el estado de abandono e invisibilidad en que viven: *“Me llamo Luciana. Me he pateado las calles 19 años. Llegué a las calles cuando tenía cinco. ¿Sabes por qué? Me zurraban. Mi padrastro y madre.”* (...) *“¿Puedo hablar de mis sueños de felicidad? Felicidad... No creo que pueda ser feliz. No tengo madre, ni padre, sólo tengo mis chicos. No podré conocer la felicidad. Es un suelo frío. Sin confort. Dormimos bajo un cobijo. Los ricos duermen ahí arriba en una cama agradable. Nosotros dormimos en el suelo. Cuando despertamos no hay desayuno. Vamos a la panadería y suplicamos por algo de comida. Algunas veces robamos, porque no hay nada que comer, Así que cuando crecemos nos llenamos de rabia.”* (...) *“Mancha (apodo de Sandro en las calles) llegó a las calles cuando era un crío. Nadie se preocupó nunca por él. No tuvo amor de nadie. Lo único que aprendió fue a sobrevivir. Eso es algo que aprendemos todos, como sobrevivir por nuestra cuenta. Si eres un chico de la calle y no te buscas la vida nadie te dará comida. Así que aprendes como conseguirla.”*

Enseguida, todavía en *off*, escuchamos al capitán Batista describiendo cómo llegó al local del secuestro después de una llamada recibida por radio. A continuación vemos al propio capitán haciendo su relato e imágenes del autobús en el Jardín Botánico. Pasado el primer momento de presentación del problema y de la tesis que quiere defender, nos acercamos al todavía desconocido secuestrador Sandro a partir de los testigos de Yvonne Bezerra de Melo, asistente social que conoció y acompañó la historia de Sandro desde el episodio de la *Masacre de la Candelaria* cuando todavía era un niño. En sus declaraciones a lo largo de la película describe el entorno en que Sandro vivía, las tragedias que marcaron su vida y las características de su personalidad: *“Sandro sólo tenía 6 años cuando su madre fue asesinada en su cara en una choza en la*

*favela del Rato Molhado. No tenía padre, ¿Abuelos? Nada de eso. Así que estaba solo. No tenía a nadie que le cuidara. Así llegó a las calles. Fue a Meyer, donde encontró a otros chicos de la calle. Formaron una pandilla pequeña y fueron a Copacabana. Fue así que todo empezó.”* Poco a poco, los testigos reconstruyen la vida de Sandro, trayectoria, experiencias, buscando comprender el contexto del episodio y de la situación nacional. Hay una intención de profundizar, dar nuevos significados a la figura de Sandro humanizando el delincuente dentro de un panorama más amplio. Se busca todo el momento expandir la mirada revelando los meandros de un problema complejo y difícil de solucionar. Hay sobretudo un abandono social sumado a la violencia del Estado a la hora de tratar los delincuentes juveniles, exacerbando todavía más un ciclo de violencia que no cesa. Lo podemos ver en las declaraciones de Claudete y Rogerinho, que hablan de la violencia policial en las calles; Mendonça carcelero de la 26 ª comisaria de policía que describe las pésimas estructuras de la cárcel, el hacinamiento de presos, sin iluminación natural y soportando temperaturas elevadas; o el relato de la tía de Sandro que afirma que las instituciones son incapaces de rehabilitar un joven delincuente ya que todo se basa en la violencia. Hay que destacar además el relato del sociólogo y ex secretario de seguridad pública, Luis Eduardo Soares, que fundamenta el documental en la invisibilidad social de los niños de la calle: *“Sandro es un símbolo, un paradigma, un ejemplo de nuestros niños invisibles que eventualmente emergen y vuelven al centro de la escena y nos hacen frente con su violencia, que no es nada sino una desesperada petición de ayuda. No hemos afrontado nuestros problemas: exclusión social, racismo y otros prejuicios e estigmatizaciones. La gente estaba acostumbrada a convivir con los Sandros, con los hijos e hijas de las tragedias familiares. Esto ha pasado a ser parte de nuestras vidas diarias, del cotidiano. La gran batalla de los niños es contra la invisibilidad. No somos nada hasta que alguien nos mira, reconoce nuestro valor y valida nuestra existencia diciéndonos que valemos la pena. (...) Esos niños están hambrientos, se mueren por una existencia social, se mueren por un reconocimiento.”*





Luis Eduardo Soares habla sobre invisibilidad social de los niños de la calle

Esa invisibilidad se rompe en el momento del secuestro, con la exhibición del episodio a gran escala por parte de los medios de comunicación. El incidente se transforma en un verdadero show de horrores. Podemos averiguar como la invisibilidad afecta a Sandro en distintos niveles, vemos como al principio del secuestro él se sentía acosado e intentaba a toda costa tapar su cara, esconderse, se enfadaba por la presencia invasora de las cámaras delante del autobús. Quizá una respuesta natural de defensa. La invisibilidad, aunque frustrante, le daba cierta seguridad de que podría salir ileso. Al rato percibimos un cambio de postura; el espectáculo de los medios parece despertar un personaje antes adormecido, Sandro se da cuenta de que está acorralado. El secuestrador pasa a utilizar los medios para expandir su voz, reafirmar su existencia, significar, transmitir un mensaje. La prensa moviliza a Sandro, que actúa violentamente en una escenificación del desespero, tomando conciencia del poder de la imagen y de la televisión, utilizándolos a su favor, como si fuera un escudo protector que le garantizaba el no ser ejecutado ante todos. Actúa como si dirigiera una pieza de teatro o una película de acción, pidiendo a los rehenes que interpreten su obra, que escriban mensajes en los vidrios de las ventanas. Según Padilha:

“Sandro fue casi un director de teatro en un autobús, diciendo que los rehenes: “¡gritas ahora, habla sobre esto, hace aquello!” Él representó una tragedia casi griega, escenificada en el mundo real y eso habla de toda la sociedad. Sandro es el actor principal y director de la pieza escenificada allí. Junto con la policía, la prensa, la gente a su alrededor.”<sup>450</sup>

<sup>450</sup> Padilha, José, “Ônibus 174 é tese contra a miséria brasileira e o descaso do Estado”, En: *Gazeta Mercantil*, 06 dez. 2002, Disponible en: [www.renatodelmanto.com.br/casper/Onibus\\_174\\_entrevista\\_Padilha.pdf](http://www.renatodelmanto.com.br/casper/Onibus_174_entrevista_Padilha.pdf), último acceso en: 04 May. 2013.

El cambio de actitud se nota cuando escuchamos a Sandro presentando su personaje que dice: *“¡Oye esto! ¡Del mismo modo que ustedes son perversos yo tampoco estoy para tonterías! Va a haber algo serio. Miradme a la cara. Podéis apostar que es un crimen. ¡Una mierda seria! Le voy a explotar la cara si no me dais una granada. A las seis horas en punto, ella muere. El mundo entero puede mirar. Voy a incendiar esto. Hace quince años, ellos mataron a mi madre. No tengo nada que perder. Incendiaré eso. Esperad y veréis. No me asustáis. Me importa un comino. Esto no es una película de acción. Esto es un asunto serio, tío. ¿Acaso me distéis miedo cuando podíais? ¿Acaso no sacrificasteis a aquella gente en Vigario? ¿No matasteis a mis amigos en Candalaria? Yo estaba allí. ¿No estabais allí? Preguntad a la tía Yvonne.”*



Sandro utiliza los medios para expandir su voz

Para el sociólogo Luis Eduardo, en ese momento Sandro imponía su visibilidad. *“Nos tenía a todos enfrente de la tv (...) Era personaje el personaje principal de una nueva novela, redefinía la novela social. La historia que siempre lo había colocado en una posición subordinada se volvía en un cuento donde él tenía el papel principal. Ese chico con una pistola puede hacernos sentir algo. Puede hacernos sentir miedo. Un sentimiento negativo pero un sentimiento por medio de él recupera su visibilidad, reafirma su existencia social, y su existencia humana. Es un proceso de auto creación, una estética, un proceso de auto invención a través de la violencia, a través de una pistola. Es un pacto perverso, una especie de pacto de Fausto en que el chico cambia su futuro, su vida, su alma por un efímero momento de gloria. La pequeña gloria del conocimiento, valor, de sentirse confiado en sí mismo.”*

Si el espectáculo mediático le da fuerza y expresividad, por otro, lado la presencia de las cámaras paraliza la acción policial como resalta Esther Hamburger: *“La presencia de los medios de comunicación introduce una variable que paraliza a la policía, dejando los procedimientos de rutina técnicos a merced de comandos políticos y, más tarde, después de la detención, la ausencia de cámaras permite el acto innoble de la*

venganza.”<sup>451</sup> Sin duda, la película expone al extremo la incapacidad de la policía para reaccionar y controlar la situación, que termina de forma trágica. Después de muchas horas de tensión, Sandro decide abandonar el autobús usando una de los rehenes Geísa como escudo; al salir, un francotirador intenta apuntar a la cabeza del delincuente pero se equivoca y acierta en el mentón de Geísa. Sandro y Geísa caen en el suelo, Sandro dispara. El rehén muere después de recibir 3 disparos en la espalda, Sandro muere sofocado por los policías dentro del vehículo en dirección a la comisaria. Según Cleber Eduardo “La celebridad que le daría ciudadanía. Le dio la muerte.”<sup>452</sup> Luis Eduardo señala con amarga ironía: “*Allí se cerraba el círculo: Sandro, que había sobrevivido a la masacre de La Candelaria, era ajusticiado siete años más tarde; era como si la policía hubiera querido, finalmente, reparar aquel error.*”

El documental tuvo gran impacto en la prensa. Para Merten, “*Ônibus 174 es un puñetazo en el estómago de un Brasil que, consumido por el cáncer de la exclusión social, actúa como si fuera un país del primer mundo, sin estos graves problemas generados por la desigualdad que escandaliza al mundo.*”<sup>453</sup> Para Luis Zanin: “Panel de la arquitectura social brasileña. Un retrato. Que no juzga, no hace comentarios, ni perdona. Muestra, exhibe.”<sup>454</sup> Para José Geraldo Couto: “*Ônibus 174 no es una película: es una lección sobre la tragedia social brasileña.*”<sup>455</sup> Para Carlos Alberto Mattos, “*Ônibus 174* vendría para mostrar la distancia entre ver y comprender. Entre reportar un hecho y efectivamente contar una historia.”<sup>456</sup>

La película recibió cuatro nominaciones para el Grande Premio de cine Brasil de 2003: mejor guión original, mejor documental, mejor edición y mejor sonido. Premiado en Festival de la Habana de 2003 como mejor documental; Mejor documental del jurado en el Festival de cine internacional de Miami, 2003; Premiada en el Festival de cine internacional de Río de Janeiro en el año 2002 como la mejor película brasileña y mejor documental; Premiada en el Festival Internacional de cine de São Paulo de 2002

---

<sup>451</sup> HAMBURGER, Ester, “*Políticas da representação: ficção e documentário em Ônibus 174*”. En: *O cinema do real*, op. cit., p. 202.

<sup>452</sup> Eduardo, Cleber. “Suspense da vida real”, En: *Revista Época*. Disponible en: <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT446285-1661,00.html>, último acceso en: 04 May. 2013.

<sup>453</sup> MERTEN, Luis Carlos, “‘Ônibus 174’ investiga origem da violência no País”, En: *O Estado de S. Paulo*, 06 Dic. 2002.

<sup>454</sup> ORICCHIO, Luiz Zanin, “Eu Gostei”, En: *O Estado de São Paulo*, 06 Dic. 2002.

<sup>455</sup> COUTO, José Geraldo, “Ônibus 174’ vai além da tragédia social”, En: *Folha de São Paulo*, 06 Dic. 2002.

<sup>456</sup> MATTOS, Carlos Alberto, “Programa 274”, Disponible en: <http://www.programadorabrasil.org.br/programa/274/>; último acceso en 08 May. de 2013.



como mejor documental; Premio de mejor documental en el Festival de Sundance de 2003. Ganador del Premio Emmy Awards 2005 como mejor documental.

En conclusión, podemos deducir que en el mundo contemporáneo estamos cada vez más condicionados por la dictadura de las imágenes, donde es notoria la presencia de la televisión y del cine en la construcción de significados. Además vivimos como en un *reality show* bizarro, un simulacro de la realidad<sup>457</sup> que restringe nuestra capacidad de ver más allá en una especie de anestesia o ceguera consentida. Por un lado, somos todos personajes interpretando ante las cámaras en la sociedad del espectáculo.<sup>458</sup> Por otro, la brutalidad y la violencia vistas todos los días en la prensa roja hicieron que se perdiera la fuerza dramática. Ya no hay conmoción o la búsqueda de respuestas para el problema de la violencia sistémica. Es curioso cómo en uno de los relatos, Luanna cuenta con total naturalidad y entre risas que llegó a llamar por teléfono móvil desde el autobús a la empresa donde hacía prácticas para avisar que estaba en un secuestro y que llegaría un poco tarde. Queda muy claro el estado de total anestesia ante la violencia, que ya es algo corriente a la mirada de la sociedad brasileña. Estamos sobreexpuestos a la violencia masificada en la televisión. El episodio fue tratado en la televisión sin contexto y de forma espectacular, a diferencia de su versión para el cine donde Padilha busca tocar fondo en el tema. De ahí la importancia de *Ônibus 174*, que aporta una mirada profunda a problemas tan arraigados en el seno nacional dándonos la oportunidad de volver a abrir los ojos, fijar la mirada y cuestionar si es esta la realidad que queremos para el futuro, despertando así la responsabilidad y vigilia social.

---

<sup>457</sup> Para el sociólogo Jean Baudrillard, en el mundo contemporáneo vivimos en una sociedad que se rige por la simulación. La realidad ha sido sustituida por una hiperrealidad en la que la historia, los hechos originales no existen ya que realidad ha sido absorbida en un simulacro de realidad, una realidad virtual sin referentes. Estaríamos inmersos en un ciclo ilusorio de simulaciones donde los medios de comunicación juegan un papel decisivo substituyendo y creando sin cesar un sinnúmero de realidades ilusorias. Así la representación de la realidad ya ha superado al referente. Según las Baudrillard: "No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias. Lo real no tendrá nunca más ocasión de producirse —tal es la función vital del modelo en un sistema de muerte, o, mejor, de resurrección anticipada que no concede posibilidad alguna ni al fenómeno mismo de la muerte." BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, Trad. por Pedro Rovira, Barcelona: Editorial Kairós, 1978, p. 7. Para más informaciones véase: *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras* (1970). Madrid: Ed. Siglo XXI, 2009; *A la sombra de las mayorías silenciosas*. Barcelona: Ed. Kairos, 1978; *El intercambio simbólico y la muerte*. Venezuela: Monte Ávila Editores, 1980. *La transparencia del mal*. Barcelona: Ed. Anagrama, 1990; *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Barcelona: Ed. Anagrama, 1991; *La ilusión y la desilusión estéticas*. Venezuela: Monte Ávila Editores, 1998; *La ilusión vital*. Madrid: Ed. Siglo XXI, 2002.

<sup>458</sup> Sobre la sociedad del espectáculo ver: DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Sevilla: Doble J., 2002.

*Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles<sup>459</sup>, codirigido por Katia Lund, es un paradigma, marco estético y temático en la representación de la favela y de la marginalidad. Es la primera ficción que rompe la clave romantizada de la delincuencia tan común en la filmografía brasileña.<sup>460</sup> La película nos presenta con un ritmo frenético, vibrante, con una cámara nerviosa y estética pop, la favela Ciudad de Dios, apartada, aislada como si fuera un territorio autónomo, revelando una mirada desde el interior de ese territorio de exclusión, una mirada profunda al otro lado de la “ciudad partida”<sup>461</sup>.

*Cidade de Deus* es un verdadero “thriller social de acción”<sup>462</sup>, nos enseña con vigor la genealogía del tráfico de drogas en la comunidad, desde los orígenes en los años 60 y su evolución hasta los años 80. Nos cuenta “La espiral ascendente de la barbie, dentro del espacio único, cerrado y claustrofóbico que es la ciudad de Dios.”<sup>463</sup>

<sup>459</sup> Cineasta, productor y guionista brasileño. Director de *Cidade de Deus* (2002), La película más la taquillera de 2002. La película también fue votada mejor película de la década por el jurado del diario O Globo y uno de los 100 mejores de todos los tiempos por la revista Time. En el extranjero, la película fue seleccionada para el Festival de cine de Cannes, donde fue presentado en carácter *hors concours*. Su carrera internacional culminó con una nominación al Globo de Oro a la mejor película de lengua extranjera y cuatro nominaciones a los premios de la Academia como mejor Director, guión adaptado, fotografía y edición. Licenciado en arquitectura, el cineasta hizo sus primeras experiencias con el sector audiovisual aún en la Universidad. Con un grupo de colaboradores, creó la productora *Olhar Eletrônico* que logró notoriedad en 1980. Desde 1989, crea y dirige el show infantil Castelo Rá-tim-bum, gran éxito de TV Cultura, que inspiró la película del mismo nombre dirigida por Cao Hamburger. En 1992, fundó la O2, originalmente inicialmente una productora de films publicitarios y de programas para televisión. Después de una larga carrera de Director de publicidad, hizo su primer largometraje en 1998, *O menino maluquinho II - A aventura* (1998), que firmó junto a Fabrizia Alves Pinto y, desde entonces, se ha dedicado más a la carrera como cineasta. Filmografía seleccionada: *360°* (2011); *Ensaio sobre a cegueira* (*Blindness*/2008). Coproducción entre Brasil, Canadá y Japón, basada en el libro homónimo de José Saramago. Seleccionado para la competencia y la apertura del Festival de Cannes 2008; *El jardinero fiel* (2005), basado en la novela homónima de John Le Carré y para el que fue nominado para un Globo de Oro al mejor Director y el BAFTA a la mejor dirección; *Cidade de Deus*, Ciudad de Dios (2002). Codirigido con Kátia Lund. Seleccionado para el Festival de cine de Cannes. Nominado: Golden Globe Award por película mejor extranjera y cuatro nominaciones a los premios de la Academia como mejor Director, guión adaptado, fotografía y edición; *Palace II* (2001). Cortometraje codirigido con Kátia Lund. Premiada en el Festival de cine de Berlín; *Domésticas - O filme* (2001). Codirigido con Nando Olival; *O menino maluquinho II - A aventura* (1998). Codirigido con Fabrizia Alves Pinto. MEIRELLES, Fernando, *Biografia: Quem é quem no cinema*. En: Filme B, portal sobre mercado de cine en Brasil, Disponible en: <http://www.filmeb.com.br/portal/html/portal.php?af=1>, último acceso en 05 May. 2013. Más información véase: CAETANO, Maria do Rosário, *Fernando Meirelles : biografia prematura* 2ª ed., São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. Coleção *Aplauso*. Série Cinema Brasil. Coordenador geral: Rubens Ewald Filho; TERRA, Renato. “A terra de Meirelles.” En: *Revista Piauí*, Ed. 68, Figuras da sétima arte, Mai. 2012, Disponible en: <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-68/figuras-da-setima-arte/a-terra-de-meirelles>, último acceso en 05 May. 2013.

<sup>460</sup> *Cidade de Deus* no tolera al malo. Rompe el tabú de la expresión pública de la democracia racial. Reconoce el poder y denuncia el terror que crece peligrosamente asociado al tráfico de drogas en la favela. En lugar de rimas visuales de *Rio 40 graus*, con su guión flojo, vagando alrededor de los muchachos de la ciudad, la película presenta una narrativa muy atada por el montaje rápido de planos cortos y próximos, no hay alusiones a paisajes que sirven como una postal a Rio de Janeiro. HAMBURGER, Esther, “Expressões filmicas da violência urbana contemporânea: Cidade de Deus, Notícias de uma guerra particular e Falcão, meninos do tráfico”, En: *Revista De Antropologia*, São Paulo, USP, 2008, v. 51 n. 2, p. 558.

<sup>461</sup> Zuenir Ventura creó el término “*cidade partida*” para hablar de la ciudad de Río de Janeiro, dividida entre el asfalto x morro, centro x periferia, sociedad x delincuentes revelando el apartheid social que divide la ciudad en dos. VENTURA, Zuenir. *Cidade Partida*, São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

<sup>462</sup> BRAGANÇA, Felipe, “Cidade de Deus”, En: *Revista Contracampo*. Disponible en: <http://www.contracampo.com.br/criticas/cidadedededeus.htm>, último acceso en 05 May. 2013.

<sup>463</sup> PELEGRINI, Tania, “As vozes da violencia na cultura brasileira contemporânea”, En: *Revista critica marxista*, p. 140, 141.

Adaptación para el cine de la novela homónima de Paulo Lins, el guión de Braulio Mantovani radicaliza el enfoque del escritor, que tiene como protagonista la comunidad de Ciudad de Dios construyendo un mosaico de historias reales. La novela etnográfica de Paulo Lins, compuesta por casi 600 páginas y más de 250 personajes, cuenta de forma cruda y pujante historias que forman parte de la historia del barrio, el desarrollo del narcotráfico, la democratización de la cocaína, el alarmante aumento de la violencia y la impunidad desoladora que afecta a la vida de sus habitantes, provocando el deterioro progresivo en la comunidad durante tres décadas.

Paulo Lins estudió literatura y lengua portuguesa en la Universidad Federal de Río de Janeiro. Participó a comienzo de los años 80 con el grupo “Cooperativa de Poetas”, del movimiento de poesía independiente de Río. En 1986 publicó el libro de poesías “Sobre o Sol” por el editorial de la universidad. Obtuvo una beca de investigación para participar en el desarrollo del programa de investigación “Crimen y criminalidad en las clases populares”, dirigido por la antropóloga Alba Zaluar, centrándose en el caso de la favela Ciudad de Dios, donde vivió desde los ocho años de edad. Fue militante en el movimiento negro y voluntario en la asociación del barrio, dio clases y ayudó a crear el cineclub de la Ciudad de Dios. Escribió la novela basándose en las entrevistas que hizo durante el periodo en que trabajó como investigador, siendo el personaje central de la obra la comunidad de Ciudad de Dios. Para Fernando Meirelles

“La lectura de Ciudad de Dios fue como una revelación. La revelación del otro lado de mi propio país. Yo creía que conocía el apartheid social que existe en Brasil hasta leer el libro. Me di cuenta de que nosotros, la clase media, no son capaces de ver lo que hay en nuestra cara. No tenemos idea de del tamaño de la brecha que separa a estos dos países: Brasil y el *brasil*. Las leyes estatales, ciudadanía, policía, educación y el futuro son conceptos abstractos, mero humo cuando se mira desde el otro lado del abismo. Me decidí a hacer una película que fuera fiel al libro: filmada de dentro para fuera de la “favela”. Una película sin escenarios, sin técnicas de interpretación, sin actores profesionales, pero

con los niños que viven esa realidad, y que nos pueden traer por lo menos una sensación de lo que es vivir al margen.”<sup>464</sup>

Katia Lund reitera que “este libro es el más importante de historia actual de Brasil, con una mirada rara y sin adorno de la realidad de las favelas.” Afirmo además que “pocas personas que han crecido en ese entorno han tenido la oportunidad de contar sus historias como lo hizo Paulo Lins con habilidad, talento, poesía y realismo.”<sup>465</sup>

Lucia Nagib en su análisis de *Cidade de Deus* remarca que la obra ha dado expresión literaria al problema de la “favelización” combinada con la guerra al narcotráfico. Destaca poderosamente el importante papel jugado por la lengua, por ser la fuente del aspecto realista del libro y de la película con el que se muestra al lector/espectador el uso inventivo del argot callejero, casi un dialecto que es ágil, preciso, rápido y muy expresivo en el Brasil contemporáneo.<sup>466</sup> El texto de Braulio Mantovani ha pasado por 12 reescrituras hasta llegar al guión final, que respeta la estructura de la novela en tres partes, así como el ambiente y el lenguaje ágil y crudo. Fernando Meirelles subraya

“La película está basada en el libro, y el libro cuenta historias. Estoy absolutamente seguro de que esta es la película que tenía que haber hecho, historias narradas desde el punto de vista de la favela, la película pretende mostrar es la visión del niño que está allí. Para él no existe, delegado del gobierno, el Presidente de la República. Él ve lo que está cerca de él, y el hecho es que vive en un gueto. Para contar la vida los traficantes de droga bajo este punto de vista no hay forma de entrar en el discurso sociológico. Los traficantes son personas que actúan. No planean, hacen. No hice un informe periodístico, en el que se vería obligado a “mostrar los dos lados”. Paulo Lins escribió este libro con personajes pasando por debajo de la ventana de su casa, y mi mayor preocupación era respetar este aspecto: la cámara está viendo la historia

---

<sup>464</sup> Declaraciones Fernando Meirelles, Press Book, Disponible en: <http://cidadededeus.globo.com/>, último acceso en: 10 May. 2013.

<sup>465</sup> Declaraciones Katia Lund, Press Book, Disponible en: <http://cidadededeus.globo.com/>, último acceso en: 10 May. 2013.

<sup>466</sup> NAGIB, Lucia, *A utopia no cinema brasileiro: matizes, nostalgia, distopia*, op. cit, pp. 141, 142.

desde dentro de la favela. Se trata de la razón de ser de la película.”<sup>467</sup>

Para poner en marcha el proyecto creando un ambiente naturalista, el 98% del reparto fue concebido con actores no profesionales provenientes de distintas favelas. Katia Lund fue fundamental para la toma de contacto con las comunidades ya que desde “*Notícias de uma guerra particular*” había adquirido experiencia y conocía la realidad de esos espacios. Para la formación del reparto Meirelles contó con Guti Fraga, director de un grupo de teatro de la favela del Vidigal, llamado *Nós no Morro*. Inicialmente los directores recogieron las distintas comunidades e hicieron entrevistas con cerca de 2000 candidatos. A partir de las entrevistas fueron seleccionados 200 chicos para un taller de interpretación que se llamó “*Nós no cinema*” (Nosotros en el Cine), que más tarde fueron preparados por Fátima Toledo. La clave del trabajo con el reparto era la total libertad e improvisación. No había un guión para memorizar, solamente la idea y ambiente que se quería transmitir. De ahí la intensidad y autenticidad de las actuaciones, creada con base en la espontaneidad, y lenguaje traídos de la propia comunidad. En el momento de preproducción, Fernando y Katia Lund dirigieron juntos el corto *Palace II*, que sirvió como un ensayo para el largometraje, *Cidade de Deus*. Fue una especie de laboratorio para que se pudiera estudiar el estilo de dirección a seguir, los encuadres, la improvisación de los actores, el lenguaje, la fotografía, el montaje y las localizaciones que serían usadas más tarde en la producción de *Cidade de Deus*, cuyo objetivo era “*naturalizar* aquello que se juzga ser la realidad de la favela.”<sup>468</sup>

Podemos destacar la secuencia de *Cidade de Deus* que representa con mucha fuerza el logro de una interpretación con autenticidad local. En la escena Zé Pequeno va al encuentro de la banda de los raterillos que habían atracado una panadería, transgrediendo las leyes del dueño de la favela, que prohibía los atracos dentro de la comunidad. Al encontrarlos, Zé Pequeno impone su autoridad y tortura psicológicamente a los niños que tienen que elegir donde prefieren recibir el disparo: en la mano o en los pies. Es la escena más cruda y violenta de película y exhibe un estado de cosas donde

---

<sup>467</sup> Declaraciones Fernando Meirelles, Press Realese, Disponible en: <http://cidadedededeus.globo.com/>, último acceso en: 10 May. 2013.

<sup>468</sup> NAGIB, Lucia, *A utopia no cinema brasileiro: matizes, nostalgia, distopia*, op. cit, p. 147.

la violencia endémica provoca la pérdida del derecho a la infancia. En la escena Filé con fritas, un niño, tiene que probar que “ya es todo un hombre” y matar por primera vez.



Zé Pequeno impone su autoridad a la pandilla de raterillos

Sin lugar a duda, el reparto fue esencial para desnudar con realismo la historia del principal personaje de *Cidade de Deus*, la propia comunidad. Para contar la historia del lugar tenemos el narrador Buscapé, que bajo su punto de vista nos conduce, explica, revela casi didácticamente los meandros de tres décadas de marginación en la favela. Buscapé es un superviviente, un “bicho raro” que parece no pertenecer al lugar que describe, un “narrador espectador” que mira todo desde la distancia. Es el álter ego de Paulo Lins, que también presenciaba los hechos pasados en Ciudad de Dios desde su ventana. A pesar del entorno violento, Buscapé se mantiene fuera del círculo vicioso y mira la vida desde otra perspectiva, por suerte supera las adversidades hasta que cumple el sueño de ser fotógrafo.

El foco narrativo de la película es en primera persona, construida de forma no lineal, colmado de elipsis de tiempo. La estructura es circular (se inicia con la escena final) conectando con dinamismo las situaciones que contextualizan y destacan pasajes vividos por los personajes. Algunas situaciones son hilvanadas en relaciones de causa y consecuencia, desvelando un ciclo de violencia sin fin como vemos en las historias de Zé Pequeno o Mané Galinha muertos en consecuencia de sus actos de violencia. Dentro de la narrativa circular, vemos destacadas en la estructura tres partes distintas: años 60, los años 70, y los años 80, usando en cada una de ellas un concepto estético propio reflejado en la dirección de arte, fotografía, iluminación, encuadres, ritmo y banda sonora correspondiente a cada época.

La primera parte, localizada en los años 60, es simbólicamente “el Paraíso”, como dice la canción *“Amanecer allí en la colina, que belleza / Nadie llora, no hay tristeza/ Nadie siente sinsabor/ El sol coloreando es tan hermoso/ Y la naturaleza sonriendo, tiñendo, tiñendo el amanecer.”*<sup>469</sup> Se trata de un retrato nostálgico, casi romántico de los orígenes de la favela, donde todavía existía una vida rural, la presencia de la naturaleza y prevalecía la visión del “buen bandido” al modo Robín Hood. El capítulo se centra en la historia del “Trío Tierno”, compuesto por Cabeleira, Alicate y Marreco, acompañados por Dadinho y Bené. En esos tiempos, el crimen todavía no está vinculado al tráfico, al ser delitos de amateurs para subsistir, entregando parte del dinero a la comunidad o a la familia. La ambientación tiene un aire nostálgico ya que se trata de los recuerdos de la infancia de Buscapé y está compuesta con tonos amarillos, dorados, ocre, como una fotografía antigua en sepia que resalta las calles de una tierra roja sin asfaltar. El estilo dominante es clásico, con encuadres más rígidos y profundidad de campo, el ritmo es más pausado dando espacio para diálogos más largos. El uso de localizaciones externas es más abundante. La dirección de arte presta atención a los detalles de época como las ropas y los coches que circulan.



Años 60: retrato nostálgico, casi romántico de los orígenes de la favela

La segunda parte transcurre en los años 70 y nos enseña el establecimiento y crecimiento del tráfico de drogas. Simbólicamente es el “purgatorio”. Es cuando el personaje Zé Pequeno gana más fuerza y notoriedad, posicionándose como “dueño” de la favela y dominando casi todo el mercado de distribución de drogas. En palabras de

<sup>469</sup> Cartola (2007, Feb. 14), música: “Alvorada”, programa Ensaio mpb 1974 [archivo de video] recuperado de: <http://youtu.be/IEHA2F5cmok>, último acceso en: 2 May. 2013.



Buscapé: *“Si el tráfico fuera legalizado, Zé Pequeno sería el hombre del año.”* Vemos como llega la cocaína a la favela y la presencia de la clase media que acude al morro para adquirir el producto. En la construcción estética tenemos una verdadera estimulación de los sentidos, “casi lisérgica”<sup>470</sup>, la paleta de colores trabajada por el director de fotografía César Charlone es amplia con colores saturados y efectos de edición. Hay mayor presencia de espacios interiores, en la fotografía vemos uso de luz dura con mucho contraste. La ambientación es consecuente con el retrato de una época en la que se incluyen pinceladas de la estética hippie, del *black power*, el disco y el *funky*. Los encuadres son variados, con planos cenitales, detalle, la cámara poco a poco sale del trípode y el ritmo va en creciente.



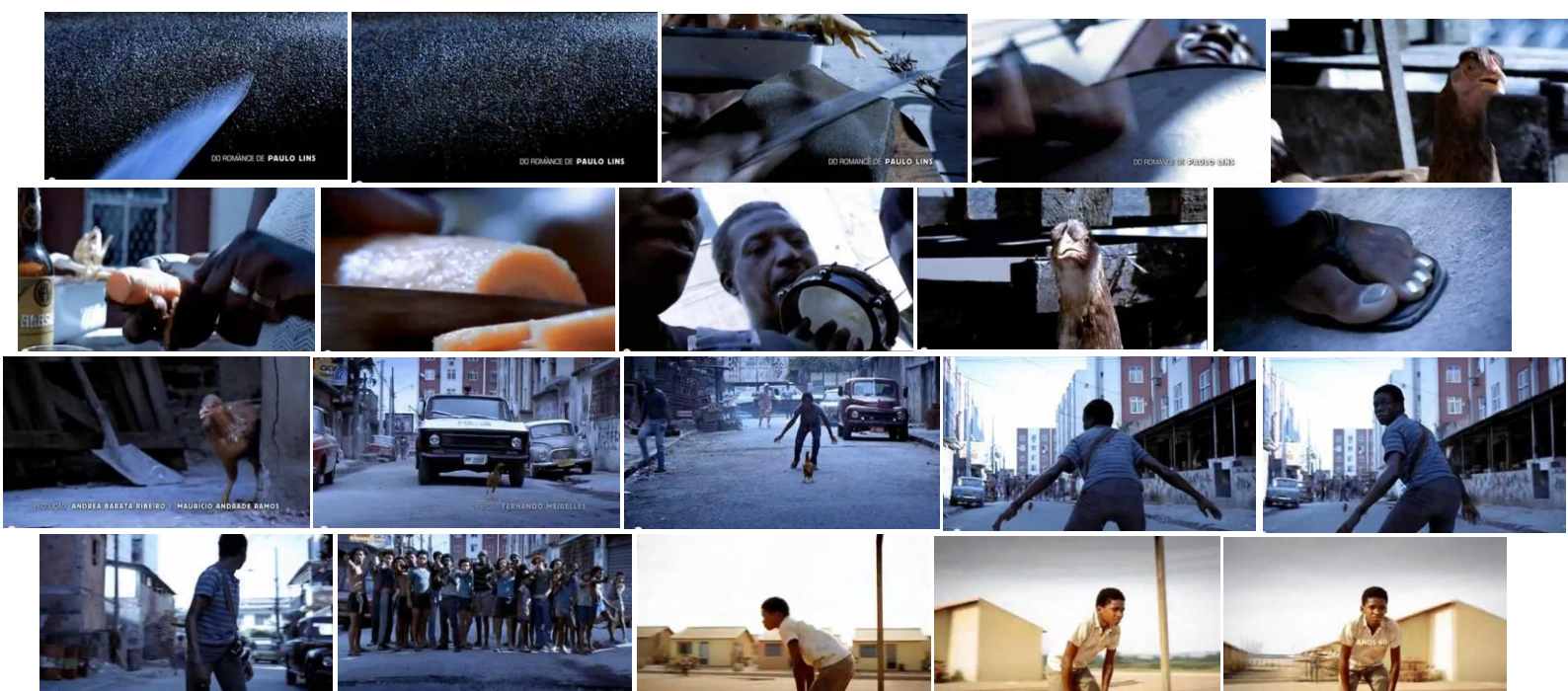
Años 70: desarrollo del tráfico en la favela

En la última parte, correspondiente a los años 80, ya está instaurado el caos de una violencia endémica, agudizada por la entrada de armas de gran calibre en la favela. Simbólicamente es el “infierno”. Vemos la guerra entre Zé Pequeno y Mané Galinha. Buscapé describe el momento: *“Para la policía habitante de la favela se ha transformado en sinónimo de bandido, y nosotros nos hemos acostumbrado en vivir en el Vietnam.”* La composición estética revela el clima de opresión que se pretende, ambientes mal iluminados, sensación de creciente agonía, claustrofobia, callejón sin salida. La paleta de colores da paso a tonos más sombríos y oscuros, azules, grises, verdes. La luz es dura, hay una estética de video con desenfoques, granos y más textura. La cámara es nerviosa, en la mano, el ritmo es frenético repleto de cortes rápidos.

<sup>470</sup> Declaraciones Fernando Meirelles, Press Book, Disponible en: <http://cidadededeus.globo.com/>, último acceso en: 10 May. 2013.



Dado que la narrativa es circular, la película arranca con este tercer capítulo. Vemos en la apertura un montaje rápido que alterna planos de pantalla negra con planos detalle donde vemos cortos fragmentos de un cuchillo en movimiento rozando una piedra. Metafóricamente es la imagen que representa el montaje de la película. En el fondo se escucha una samba en ritmo acelerado, ruidos de un día de fiesta. Poco a poco, en cortes muy rápidos, vemos los músicos y nos damos cuenta de que se trata de una comida donde el plano principal es una gallina. Vemos planos detalles sucesivos, el cuchillo, la gallina, manos que cortan una zanahoria, músicos tocando samba, pies bailando al ritmo de la música. La gallina y la zanahoria (cenoura en portugués), son el plato que Zé Pequeno desea comer, metáforas visuales de sus rivales Mané Gallina y Cenoura que más tarde iniciarán una guerra por el poder en la favela. La gallina en cuestión emprende una huida para escapar de su destino, siendo perseguida por el bando de Zé pequeño por las calles del barrio, hasta que se encuentra con Buscapé en medio de la calle entre delincuentes y policías. Una alegoría del sentimiento del narrador que nos dice *“Una foto podría cambiar mi vida pero en Ciudad de Dios, si huyes te pillan, y si te quedas, te comen.”* Una frase que remarca la lucha para sobrevivir al callejón sin salida. En un giro de 360 grados que revela la narrativa circular, el personaje vuelve al pasado para empezar a narrar la historia de la comunidad.



Secuencia inicial

Para Lucia Nagib, la forma de la película traduce reglas de la síntesis, métrica y rima propias de la poesía constituyendo un lenguaje violento en sí mismo, sobre todo por el montaje contundente.<sup>471</sup> Fernando Meirelles trabajó 5 meses con Daniel Rezende para que el montaje respetara la estructura del guión en tres partes con un lenguaje específico.

“Para la primera parte, situado en los años 60, Rezende optó planos correctos y una continuidad de los planos. Para la segunda, cuando el narcotráfico comienza a ampliar, hay una mayor libertad en los cortes. En la última etapa, con la atmósfera de la película cada vez pesada y opresiva, tenía total libertad y no se molestó con la continuidad de los planos, del tiempo y la acción. Los cortes son extraños, ayudando a crear sentimientos de tensión y asfixia. El espectador no tiene tiempo para tomar aliento.”

472

Se dejan ver en las opciones estéticas influencias de Eisenstein (cortes abruptos, el impacto en función del ritmo, rima visual), Scorsese (criminalidad, violencia endémica de forma realística, presencia de la música e improvisación en los diálogos), Guy Richie (presencia de un narrador, toque de humor negro en la escenas de violencia, velocidad en las escenas de acción), Tarantino (narrativas no lineales, estetización de la violencia, música como parte importante de la filmación, toques de humor negro, brutalidad de los protagonistas), González Iñárritu (estética realística, narrativa no lineal) y el Buñuel de “Los Olvidados” con la cruda denuncia social y visión de la vida de los marginados tragada por la espiral de violencia en los suburbios.

*Cidade de Deus*, catalizó la atención del público y crítica, provocó debates, discusiones acaloradas en su favor o en su contra. Para Kirk Honeycut, de la revista *Hollywood Reporter*, “nada en la película es gratuito, exagerado o mera exploración. Es arrebatador al trazar un retrato fiel de una favela do Río a lo largo de tres décadas.” Para Zuenir Ventura, “ver *Cidade de Deus*, es un deber cívico.” David Rooney, de la

---

<sup>471</sup> NAGIB, Lucia, *A utopia no cinema brasileiro: matizes, nostalgia, distopia*, op. cit., p. 148.

<sup>472</sup> Declaraciones Fernando Meirelles, Press Book, Disponible en: <http://cidadededeus.globo.com/>, último acceso en: 10 May. 2013.

Revista *Variety* dice: “La película impresiona, ofrece al espectador una visión ardiente y visceral de la espiral de violencia. Un *nocaut* visual y una metralleta en el montaje.”<sup>473</sup>

Sus mayores críticas son la falta de contextualización ya que la película enseña el barrio encerrado en sí mismo, la naturalización de la violencia, su “espetacularización” que expone la brutalidad como objeto de consumo exótico salpicado de pequeñas dosificaciones de humor capaz de proporcionar el visionado placentero de una película de acción. Esto provocaría que el espectador estuviera involucrado en una especie de “voyerismo sádico”<sup>474</sup> que mira pasivo escenas de violencia que no consiguen despertar angustia o apuntar para un contexto de denuncia social. Como hemos visto en capítulos anteriores, el debate gira una vez más alrededor principalmente de Ivana Bentes y sus artículos “De la estética a la cosmética del hambre”, “*Cidade de Deus* promueve turismo en el inferno” en que compara estéticamente el cine contemporáneo y el *Cinema Novo*, remarcando el pragmatismo del cine actual, la ausencia de un discurso político y la “glamourización” de la violencia con un montaje ágil que transforma la matanza en un espectáculo de consumo y placer. Sin embargo como hemos visto, en respuesta a los razonamientos Ivana hay que tener en cuenta de que no se puede que sacar la obra de su contexto, que está sumergida dentro del marco post-moderno, desde una perspectiva del mundo globalizado que busca el encuentro con el público y donde los discursos ideológicos han perdido su lugar.

En defensa de la película Carlos Alberto Mattos escribió

“Tiene que ser muy bizco a no ver el contexto en la película, a través de la presencia de policías, traficantes de armas, “pijos” de la zona sur, todos interactuando con los personajes del gueto. (...) Perjudicial es no la película, sino la cultura que se ha consolidado en el vacío de décadas de injusticia social y la exclusión. La película no quiere explicar a lo que todos los intelectuales y los políticos ya están cansados de saber. Muestra sin eufemismos teóricos, un mundo donde el dolor ya se ha convertido en un nuevo tipo de euforia. Cuando el estado del paciente es demasiado grave, debemos suspender la homeopatía, abrir el cuerpo y

---

<sup>473</sup> Críticas de la película, Press Book, Disponible en: <http://cidadedededeus.globo.com/>, último acceso en: 10 May. 2013.

<sup>474</sup> SCHILD, Susana, “*Cidade de Deus*: o tiro que não saiu pela culatra”, 26 set. 2002, Disponible en: <http://criticos.com.br/?p=82&cat=4>, último acceso en: 10 May. 2013.

diagnosticar la enfermedad. Ciudad de Dios abre de par en par un casi cadáver...”

Ely Azeredo cuestiona los detractores de la película que lo etiquetan de espectáculo visual

“Como si los cines fueran templos y los productores buhonero. Ahora, vivimos en una época de política - espectáculo, de medios - espectáculo, incluso religiosidad-espectáculo. ¿Por qué un cineasta se verían obligado a abordar el tema de su elección según los cánones del *cinéma vérité* (o cine directo), ensayismo o documentales antropológicos comprometidos? (...) En 2002, delante de Ciudad de Dios, todavía hay críticos que se escandalizan por ver a los favelados con comportamiento cruel. ¿Tomarían el certificado de registro de la ética de Luis Buñuel? A Buñuel (que Los olvidados es un retrato cruel de los menores excluidos en México), como para Ingmar Bergman, el mal no es un subproducto de las condiciones sociales perversas.”<sup>475</sup>

Para Marcelo Coelho "Se critica en la película, quizá, aquello que es el resultado de nuestra incapacidad para lidiar con todo lo que representa... Aunque las escenas de la película sean virtuosas, no sirven para embellecer la realidad. No apuestan en el "goce estético" del espectador.”<sup>476</sup> Para Jabor, la película expone nuestra crueldad, cree que la obra no desaparecerá como un espectáculo de fácil digestión, “nosotros no vemos el film, ese film nos ve a nosotros. Nos hace entrar en dentro del lodazal, de las masacres, dentro de todo que detestamos mirar.”<sup>477</sup>

El director Fernando Meirelles en una charla con el crítico Ruy Gardnier habla sobre la supuesta violencia gratuita al modo Tarantinesco.<sup>478</sup> Destaca que hay solamente dos imágenes explícitamente fuertes en *Cidade de Deus*, la escena del disparo en el chico del bando de los raterillos y un disparo a un chico en la camioneta al final

---

<sup>475</sup> AZEREDO, Ely, *Olhar crítico: 50 anos de cinema brasileiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009, p. 27,28.

<sup>476</sup> COELHO, Marcelo, “As morais cruzadas de Cidade de Deus”, En: *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 4 Sep. 2002, Disponible en: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/critica/ult569u885.shtml>, último acceso en: May. 2013.

<sup>477</sup> JABOR, Arnaldo, “Cidade de Deus desmascara nossa crueldade”, En: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 27 Ago. 2002, Caderno 2, p. 7

<sup>478</sup> Debate Fernando Meirelles y Ruy Gardnier. En: Revista Contracampo. Disponible en: [http://www.contracampo.com.br/50/meirelles\\_ ruy.htm](http://www.contracampo.com.br/50/meirelles_ ruy.htm), último acceso en 10 May. 2013.

de la película. No hay chorros de sangre al modo del cine de Tarantino. El espectáculo, según el director, fue evitado de todas las formas.

Ismail Xavier puntualiza,

“No estoy diciendo que la película no tiene problemas relacionados con el debate que estamos teniendo aquí sobre el *glamour* y la fetichización de la imagen, pero también tiene aspectos de adelanto: resuelve una interesante manera algunos problemas que el cine brasileño nunca había resuelto... Allí de nuevo esa cosa: debemos aprender a lidiar con las contradicciones, con el hecho de que el mismo trabajo puede tener dimensiones emancipadoras en relación a una problemática y puede ser regresivo en otros aspectos.”<sup>479</sup>

No cabe duda de que la película camina en una línea ambivalente que a la vez que denuncia y retrata desde una perspectiva nunca antes revelada, se utiliza de todos los elementos para la seducción cinematográfica, con interpretaciones crudas que se acercan al universo retratado, un concepto visual hiperrealista y un montaje veloz. Pero cabe resaltar que el tema de la realidad en los suburbios, de la violencia en Brasil de por sí merece el intento de conexión con el espectador. Se puede averiguar que la película rompe la actitud contemplativa, llega a provocar cierta incomodidad al enseñar sin tapujos el universo retratado. Nunca antes se había llegado tan cerca del caos. Hay de hecho la constatación de lo poco que vale la vida, de cómo se ha extendido un modo de vida donde la violencia sistémica prevalece en la vida cotidiana de la periferia dominada por el tráfico de drogas y por el ciclo interminable de la exclusión social.

Existen estadísticas asombrosas que comprueban ese estado de cosas. Por ejemplo, el Centro Brasileño de Estudios Latino-americanos junto con la Facultad Latino-americana de Ciencias Sociales publica, con datos del Ministerio de la Salud, el mapa de la violencia en Brasil revelando el número de muertes por armas de fuego por año. El estudio focaliza los últimos 30 años de mortalidad por armas de fuego en Brasil. Según el sociólogo Julio Jacobo Waiselfisz, coordinador de la investigación, la media nacional está en 19 muertes de arma de fuego por cada 100.000 habitantes. Es el país

---

<sup>479</sup> XAVIER, Ismail; MENDES, Adilson (org.), *Encontros: As transformações da indústria cultural*, op. cit., p. 210.

con más muertes por arma de fuego entre los 12 países más poblados del mundo, frente a México, con 17.561; Rusia, con 13.266; Nigeria, con 12.895; EEUU, con 12.179 y China con 9.387. España ocupa el 79 º lugar en el ranking de muertes por armas de fuego.

En el año 2010 murieron más personas en Brasil que en un año de conflictos sangrientos ocurridos en el mundo, como la guerra civil de Guatemala, o la guerra de las Malvinas, o el conflicto de Chechenia y Rusia, entre otros. En el año 2010 murieron 38.892 ciudadanos de Brasil, víctimas de bala. Esto corresponde a 108 muertes por armas de fuego a cada día del año. En Brasil, el país sin movimientos de emancipación, disputas territoriales, enfrentamientos religiosos, raciales o étnicos, guerras civiles, murieron 192.804 víctimas de asesinato, más que en los 12 grandes conflictos armados en el mundo.<sup>480</sup>

Con estos datos queda claro que la realidad supera la ficción, películas como Ciudad de Dios son esenciales para provocar la discusión y despertar al espectador más desavisado.

---

<sup>480</sup> Fuente: [http://www.mapadaviolencia.org.br/mapa2013\\_armas.php](http://www.mapadaviolencia.org.br/mapa2013_armas.php), último acceso en 15 May. 2013.

#### 9.4 | *Carandiru*: código moral para la supervivencia |

*Carandiru* (2003) de Hector Babenco<sup>481</sup> es una película que revela la vida cotidiana de un personaje imponente y estremecedor: el Carandiru, la Casa de Detenciones de São Paulo que fue la penitenciaría más grande de Latinoamérica. Demolida en 2002, la cárcel se hizo célebre el 2 de octubre de 1992 por un motín de los presos que terminó con la invasión del escuadrón de choque y una terrible masacre. El Carandiru se “transformó en la imagen fúnebre de la derrota institucional brasileña, llegando al límite en su reciente demolición.”<sup>482</sup> El presidio fue un auténtico “baúl de memorias”, lugar donde coincidieron personajes que vivían al margen de la sociedad. Ese espacio y esos personajes son desvelados y analizados en la película.

Hector Babenco, “cineasta de los supervivientes”<sup>483</sup> es un director acostumbrado a los matices del cine social; en diversas ocasiones ha retratado situaciones de exclusión, a los marginados, al crimen, a los efectos de la desigualdad social y la lucha por la supervivencia en la cárcel. Busca en sus películas el encuentro con el espectador por medio de un entretenimiento ético y solidario. Sus películas más celebres son *Lucio Flavio passageiro da agonia* (1977), éxito de taquilla de la época, *Pixote, la ley del más*

---

<sup>481</sup> Cineasta argentino, nacido en 1946, se naturalizó brasileño en 1970. Es el autor de éxitos de taquilla como *Lúcio Flávio, el pasajero de la agonía* (1977) y *Pixote, la ley del más débil* (1981), mejor película en lengua extranjera según asociaciones críticas de Los Ángeles y Nueva York. En 2003, con *Carandiru*, atrajo a más de 4,5 millones de espectadores, la película nacional más vista del año. Empezó en el cine en 1973, como productor ejecutivo y Co-Director, con Roberto Farias, *O fabuloso Fittipaldi* (1973). En 1975, dirigió su primera ficción, *O rei da noite*. A principios de los 80 hizo su primera producción internacional, hablado en inglés, *El beso de la mujer araña* (1984), que dio a William Hurt el Oscar de mejor actor y el Premio al mejor actor en Cannes. La película también rindió Babenco una nominación al Oscar a la mejor dirección. En 1987, dirigió a Jack Nicholson y Meryl Streep en *Ironweed* y, dos años más tarde participó en el Jurado oficial del Festival de Cannes. En 1990, hizo *Brincando nos campos do Senhor*, producción de Saul Zaentz filmada en la región amazónica y en 1998 filmó en Argentina, con la participación de intérpretes y técnicos brasileños, *Coração iluminado*, seleccionado para el Festival de cine de Cannes. En febrero de 2000, formó parte del jurado del Festival de cine de Berlín, y otra vez en el año 2003 fue seleccionado para el Festival de cine de Cannes con *Carandiru*. En 2005, creó la serie *Carandiru – outras histórias*, para la *Rede Globo*, que llevó adelante historias iniciados en largometraje, dividiendo la dirección de los episodios con los directores Walter Carvalho y Roberto Gervitz. Filmografía seleccionada: *O passado* (2007), *Carandiru* (2003), *Coração iluminado* (1998). Seleccionado para el Festival de Cannes; *Brincando nos campos do Senhor* (1990) , *Ironweed* (1987), *O beijo da mulher-aranha* (1984). Indicación al Oscar de mejor director; *Pixote, a lei do mais fraco* (1981); *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1977); *O rei da noite* (1975). Disponible en: [http://www.filmebr.com.br/quemequem/html/QEQ\\_profissional.php?get\\_cd\\_profissional=PE198](http://www.filmebr.com.br/quemequem/html/QEQ_profissional.php?get_cd_profissional=PE198), último acceso en: 02 jun. 2013.

<sup>482</sup> BRAGANÇA, Felipe. “Carandiru, de Hector Babenco”, En: Revista Contracampo, abr. 2003. Disponible en: <http://contracampo.com.br/criticas/carandiru.htm>, último acceso en: 02 jun. 2013.

<sup>483</sup> BABENCO, Hector, “O cineasta dos sobreviventes,” En: *Revista Bravo!*, São Paulo: ed. 067, abr. 2003, p. 20-33. Entrevista concedida a Almir de Freitas e Michel Laub.

*débil* (1981) y *El beso de la mujer araña* (1984). Para Babenco si Pixote estuviera vivo, veinte y tres años después, estaría en Carandiru.<sup>484</sup>

El interés del director por contar la historia de Carandiru nace de los encuentros con el médico Drauzio Varella su amigo y cancerólogo. Babenco cuenta que durante los ocho años en los que estuvo en tratamiento por cáncer linfático, Drauzio lo alimentaba con las historias que escuchaba en el trabajo voluntario que hacía en la cárcel. A partir de esas historias, Drauzio Varella escribió en 1999 el libro "*Estação Carandiru*" ("Estación Carandiru") que vendió más de un millón de copias y estuvo tres años en la lista de los más vendidos de Brasil. Como un "contador de historias ajenas"<sup>485</sup>, a través de un discurso personal, el médico narrador guía al espectador por medio de los relatos de vivencias cotidianas reales en un ambiente marginado y violento. Relata diez años de atención voluntaria en la Casa de Detenciones, abriendo las puertas de un universo desconocido y regido por un código moral propio que ordenaba la vida en la cárcel. En 1989 el médico inició el trabajo voluntario de prevención al SIDA. Entre los 7.200 mil reclusos conoció de cerca a muchas personas que allí vivían bajo a un código con leyes que garantizaban, sobre todo, la supervivencia en la prisión. Según Varella

Intento mostrar que la pérdida de la libertad y la restricción del espacio físico no conducen a la barbarie, al contrario de lo que muchos piensan. En cautiverio, los hombres, como otros grandes simios (orangutanes, gorilas y chimpancés), crean nuevas reglas de comportamiento con el objetivo de preservar la integridad del grupo. Este proceso adaptativo se rige por un no-código penal escrito (...), pagar la deuda asumida, nunca delatar el compañero, visitar la visita de los demás, no codiciar la mujer del próximo, ejercer la solidaridad y altruismo recíproco, confieren

---

<sup>484</sup> "Os Pixotes de ontem estão no Carandiru de hoje". No fundo, ambos tratam do mesmo espectro social - os marginalizados a quem a sociedade finge que dá chances de recuperação, mas acaba apenas por reforçar o estigma de malfeitor. PIRES, Lucas Rodrigues, "Babenco traz sua visão do país Carandiru", En: *Digestivo cultural*, São Paulo, 17 Abr. 2003, Disponible en: [http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1022&titulo=Babenco traz sua visao do país Carandiru](http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1022&titulo=Babenco%20traz%20sua%20visao%20do%20pa%C3%ADs%20Carandiru), último acceso en: 04 jun. 2013.

<sup>485</sup> BRAGANÇA, Felipe. "Carandiru, de Hector Babenco", op. cit.



dignidad al hombre detenido. La violación se castiga con desprecio, castigo corporal o la pena de muerte.<sup>486</sup>

Es ese el universo que Babenco quiso transponer a la gran pantalla, centrando el foco en los relatos de los reclusos y el retrato de sus experiencias. El guión basado en la obra literaria "*Estação Carandiru*" tiene la firma de Hector Babenco, Fernando Bonassi y Victor Navas. El realismo contundente y aplastante que se respira en la película evidencia la intención de "construir una mirada amoral sobre la vida marginalizada de la ciudad grande, sus hábitos, sus verdades múltiples"<sup>487</sup> El discurso fílmico trata, además, de humanizar a los delincuentes y exponer los efectos psicológicos de la violencia endémica dentro de la prisión.

Los temas abordados comprenden desde la cotidianidad de los prisioneros, pasando por la violencia naturalizada en la cárcel, el uso de drogas, el tráfico, la superpoblación, las condiciones precarias de sanidad, el SIDA, la bigamia, la homosexualidad, la diversidad religiosa, el abandono del Estado, el abuso de poder y la violación de los derechos humanos.

Vemos la organización social de los penados, sus leyes, la capacidad de emprender actitudes solidarias en un ambiente hostil o la división de trabajo en comerciantes, cocineros, enfermeros, "un juez" mediador, prostitutas, camellos, asesinos. El confinamiento crea una nueva legislación, un código moral de aplicación violenta que mantiene el orden y la paz en la prisión. Queda de manifiesto, sobre todo, el deseo de sobrevivir y llegar a la libertad.

La narración de *Carandiru* es clásica, descriptiva y lineal, no hay espacio para osadías formales. Prevalece la clave melodramática, sin caer en lo hortera o sensiblero. Tenemos un "narrador" *voyer*, un médico, sin nombre, pasivo, un "mediador espectador", catalizador de los relatos que sin arrobos dramáticos, aunque de forma altruista, mira todo desde la distancia. Sus reuniones con los pacientes en la consulta abren la puerta a un universo antes desconocido. Vemos y escuchamos las memorias de los reclusos mediante flash-backs que revelan historias de personajes como *Lula*, cuyo padre fue asesinado por Pexeira, un sicario contratado por su propia madre. A Lula se

---

<sup>486</sup> VARELLA, Drauzio, *Estação Carandiru*, São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 10.

<sup>487</sup> BRAGANÇA, Felipe. "Carandiru, de Hector Babenco", En: Revista Contracampo, abr. 2003. Disponible en: <http://contracampo.com.br/criticas/carandiru.htm>, último acceso en: 02 jun. 2013.

suman *O barba* que espera su juicio por asesinato, *Sin Chance* que ayuda en la enfermería y se enamora de *Lady Di*, homosexual que tuvo más de 2.000 compañeros sexuales en la cárcel, *Majestade* un camello que tiene dos mujeres, Viejo Chico que tiene 18 hijos y le encanta fabricar globos, *Nego Preto*, el “juez mediador” de la cárcel que vive bajo stress de un administrativo, *Zico* y *Deusdete* amigos de infancia que se rencuentran en la cárcel, Claudiomiro y Antonio Carlos atracadores de bancos involucrados en una historia de traición y muerte.



Barba, el médico, Fuinha, Nego Preto, Zico y Deusdete, Majestade, Sin Chance y Lady Di, Pexeira, Antonio Carlos y Claudiomiro.

Los recursos cinematográficos refuerzan el realismo y el pulso dramático de la película. La fotografía realista de Walter Carvalho está elaborada a partir de contrastes de claroscuro creando una atmosfera tensa además de aportar potentes metáforas visuales, como las ventanillas de las celdas (ojo mágico que permite que entremos en el universo desconocido), el jabón que limpia las escaleras repletas de sangre derramada (simboliza el deseo de higienizar, limpiar la sociedad por medio de la muerte de los reclusos) el encuentro del perro y gato después de la masacre (representando la eterna pelea entre los delincuentes y la policía militar), el preso muerto en una escena a contra luz que le da aires de mártir. La cámara pasea por los pasillos y celdas, es una cámara subjetiva que observa el espacio, con profundidad de campo, además del uso del color como punto fuerte en la construcción del lenguaje.



Fotografía realista cargada de simbolismo

La dirección de arte también está impregnada de realismo y la puesta en escena está compuesta a la perfección y en sintonía con la ambientación deseada. Varias escenas fueron grabadas dentro de la penitenciaría y en la zona externa del presidio. En la época de la filmación solamente dos pabellones estaban desocupados, los demás funcionaban con normalidad. Para conseguir la colaboración de los reclusos, Babenco y Varella publicaron una edición especial de la Revista *O Vira lata*, el folletín informativo que divulgaba los eventos dentro del Carandiru. La película tiene alrededor de 40 localizaciones en la ciudad de São Paulo. Las escenas de la cárcel fueron rodadas en tres lugares distintos, la cárcel del hipódromo, la propia prisión Carandiru y en estudio. La construcción de decorados en el Estudio Vera Cruz requirió 12 semanas de intenso trabajo y un equipo de más de 150 personas, y contó con el apoyo del Gobierno del Estado de São Paulo, mediante el Proyecto Nova Vera Cruz De TV Cultura, y el apoyo del ayuntamiento de la ciudad de São Bernardo do Campo. El rodaje duró 14 semanas. “Construimos un total de 500 m2 de escenarios, reproduciendo todo el suelo del Pabellón Nueve, con barras de hierro, *graffitis* y pintadas en las paredes”, afirma Babenco. Los *graffitis* estaban inspirados en los dibujos que los presos habían plasmado en las celdas y pasillos de la cárcel. Hubo también un gran trabajo de maquillaje (Gabi Moraes) en el dibujo detallista de casi 700 tatuajes en los cuerpos de los protagonistas, actores secundarios y figurantes.

El reparto tiene 26 actores principales, 120 secundarios y casi 8 mil figurantes. *Carandiru* costó tres años de trabajo con un equipo de 250 profesionales, utilizó seiscientos rollos de película, el equivalente a 72 kilómetros de imágenes. Se usaron dos cámaras de 35 mm, aunque algunas de las escenas más complicadas necesitaron el uso de cinco cámaras. La edición de la película tardó ocho meses, con cuatro meses más de edición de sonido. La mezcla se hizo en Nueva York en cinco semanas.

La banda sonora de André Abujamra deja al espectador en estado de alerta como si pudiera antever el fin trágico o la tensión de la vida en la cárcel. Desde el principio ya en la secuencia inicial de la película nos vemos involucrados en una atmósfera oscura y desconocida. En la secuencia se realiza una presentación del espacio geográfico mediante un plano aéreo que se acerca por medio de un zoom, mostrándonos el Carandiru. Con el letrero en fondo negro se produce un corte y entramos en el universo de la prisión. Sirviéndose de planos largos con profundidad de campo, el director

contextualiza el espectador presentando la llegada del médico, que desde los primeros instantes ve desvelada la dinámica social en la cárcel y busca comprender el código moral dentro de aquellas paredes. El momento es de tensión con la discusión entre Lula y Peixera y la intermediación de Nego Preto “el Juez”, que apacigua el conflicto.



Secuencia inicial

*Carandiru* tuvo muy buena recepción en el público, hasta el punto de llegar a convertirse en la cuarta película más taquillera del cine contemporáneo brasileño, con 4.693.000 espectadores. Ya la crítica de cine<sup>488</sup> alabó la película por la interpretación de los actores, fotografía, dirección de arte y calidad técnica aunque también fue duramente juzgada por no llegar a conmocionar. La película es calificada de académica, esquemática, pretenciosa, omisa y pedagógica. Su errores serían: el narrador ausente (sin nombre, Drauzio no aparece en la película) y el guion dividido entre la melodramática y trivial vida de los reclusos, en oposición a la masacre en rojo vivo que sataniza la acción de la policía.

Algunas historias de los reclusos tienen una pizca de comedia que dista mucho del discurso social que aparece en el final del film con claras connotaciones documentales. Vemos como algunos presos miran las noticias del motín por la televisión. Enseguida se da la invasión brutal de la policía después de la rendición de los reclusos a

<sup>488</sup> ARAÚJO, Inácio, “Massacre parece colado a filme”, En: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 11 Abr. 2003, Ilustrada; BUTCHER, Pedro, “Filme Carandiru de Babenco assume parcialidade”, En: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 27 Mar. 2003, Ilustrada; BOSCOV, Isabela, “Uma decepção chamada Carandiru,” En: *Revista Veja*, São Paulo, Ed. 1797, 09 Abr. 2003, p. 112-114; COELHO, Marcelo, “O que ficou faltando em “Carandiru”?, En: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 16 Abr. 2003, Ilustrada; AZEREDO, Ely, *Olhar crítico: 50 anos de cinema brasileiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009, p. 31-34.



mando del gobernador. El escuadrón de choque entra impasible y desata de forma colérica una masacre sin precedentes. Hay duras escenas de los policías exterminando a los presos con sadismo. Entremedio vemos relatos de los supervivientes que intentan verificar qué es lo que pasó. Las dramáticas escenas de la masacre terminan con la lectura del salmo 91 por uno de los personajes que sobrevive, *“Mil caerán a tu lado, diez mil a tu derecha pero tú no serás alcanzado, no te alcanzará ningún mal, ninguna plaga se acercará a tu carpa.”* Las escenas finales son de la implosión del presidio.



La masacre y la implosión del Carandiru

Queda clara la opción del director de acercar al espectador al universo del presidio con la intención de establecer una conexión empática hacia las víctimas de la masacre. La visión del director es evidente y no es imparcial. Como apunta al final de la película, solo escuchó la versión de los presos, para él la verdadera y trágica versión de la historia que marcó el Carandiru.

Pedro Butcher destaca que la masacre “para muchos, un deseo reprimido, un tanto amoral, fue parcialmente satisfecho... la voluntad de exterminio de la sociedad

brasileña aflora como agente inexorable de la tragedia social del país.”<sup>489</sup> No hay una rehabilitación e integración social de los reclusos que son tratados como basura, aquellos que la sociedad rechaza de su seno. La violencia policial es una extensión, una respuesta a la violencia de los delincuentes en las calles. Para las clases altas, el exterminio es la salida más rápida y efectiva para una “limpieza social”. No debería ser esa la respuesta: sería más justo que se atacara el problema de la exclusión social y las pésimas condiciones de la cárcel, desarrollando medidas que pudieran proporcionar la inserción en el mercado laboral y una verdadera reintegración social.

La película *Carandiru* recibió varias menciones en el Premio calidad Brasil, Festival Mar del Plata, Gran Premio Cine Brasil, Bangkok International Film Festival, Festival de Cannes (Palme d'Or para Hector Babenco y mejor película). Obtuvo las categorías de mejor director y mejor guión en Gran Premio Cine Brasil; Mejor película en el Festival Internacional de Cinema de Cartagena; Premio especial del jurado y del público en el festival de Cine de Habana. Tuvo tanto éxito que se hizo una serie de televisión con 10 episodios llamado “*Carandiru - otros cuentos*” exhibido en la Rede Globo de televisión.

Sobre el presidio podemos destacar un importante documental hecho en el año de 2004 llamado *Prisioneiro da grade de ferro*, que releva la historia de la cárcel desde una novedosa perspectiva, la de los propios reclusos. Haciendo el camino inverso al *Carandiru* de Babenco, el documental político de Paulo Sacramento empieza con la implosión del Carandiru para volver al pasado con relatos de los verdaderos reclusos que denuncian y retratan la ineficacia rotunda del sistema carcelario brasileño. Es un trabajo de auto-imagen reflexivo donde los propios presos junto al director graban lo que les parece relevante. Hay en la obra una especie de pacto de complicidad que desvela el juego de actuaciones de personajes reales narrando su día a día. Los reclusos son como cámaras cuerpo que circulan dentro del presidio desvelando sus rincones y secretos. El documental venció el Festival “Es todo verdad” y nació de un proyecto con los presos iniciado en 2001. El director y su equipo montaron talleres de cine documental para que ellos pudieran aprender a manejar las cámaras y el lenguaje de cine. El resultado del trabajo fue el documental *Prisioneiro da Grade de ferro* del cual los presos son coautores.

---

<sup>489</sup> BUTCHER, Pedro, *Cinema Brasileiro Hoje*, São Paulo: Publifolha, 2005, p. 64.

*Carandiru* y *Prisioneiro da grade de ferro*, son dos obras que exponen el estado de abandono del sistema penitenciario, la lentitud de la justicia, la falta de asistencia sanitaria y de los derechos mínimos. En diferente medida, distintos recursos cada uno a su manera (sea con alguna superficialidad o por medio de autorretratos) buscan desnudar otro espacio de exclusión desconocido y apartado para gran parte de la población brasileña.

*Tropa de Elite* (2007) de José Padilha, es una película de acción con trasfondo social compuesta con tono documental, crudo, lleno de energía y altas cargas de tensión. Heredera directa del desencanto visto en *Notícias de uma Guerra Particular*, el film vuelve el foco a las cuestiones de la criminalidad, violencia endémica y la corrupción que asombra el país en los más distintos niveles, desnudando la podredumbre del sistema y la gran dificultad en afrontar el problema de la seguridad pública en Brasil. *Tropa de Elite* no sugiere salidas ni propone soluciones pero exhibe de forma contundente la dinámica social en la ciudad de Río de Janeiro, la relación entre policía, traficantes y sociedad, enseñando la incompatibilidad ética entre esos grupos. El interés de José Padilha en la construcción del discurso era discutir “cómo se hace que esos grupos coexistan, cómo se hace que diferentes éticas coexistan dentro de una persona.”<sup>490</sup> La incompatibilidad ética para el director es una cuestión subyacente a la violencia urbana en las ciudades brasileñas. Padilha dice

“Mi película habla de la incompatibilidad entre los distintos grupos sociales. En *Tropa de Elite*, los policías convencionales creen que corromperse es lo normal, que cómo van a meterse en un tiroteo con un marginal armado hasta los dientes sólo por un salario de 500 reales al mes. Es cierto que es poco, pero eso no justifica que se corrompan. Para ellos, el policía del BOPE que sube a las favelas para enfrentarse a los narcotraficantes es un idiota. Para el BOPE, que no acepta la corrupción, los agentes convencionales son casi enemigos. El estudiante y la integrante de la ONG conviven con los traficantes. El BOPE no, los combate. Para el estudiante, fumar marihuana es una cosa normal, no se le ocurre pensar que está financiando el arma que dispara a la policía. El conflicto entre las distintas éticas de estos grupos sociales debido a la hipocresía imperante, se hace más dramático porque todos ellos se someten a la violencia. La película observa esta situación desde fuera, con la óptica de una persona inteligente que ha entendido lo que sucede y que quiere salir de ella. Pero esto

---

<sup>490</sup> PADILHA, José, declaraciones en los extras del DVD *Tropa de Elite*. [Disco compacto]. Directed by José Padilha. Brasil: Universal Filmes, 2007. 1 DVD: 116 min.



no significa que haya que alinearse con el personaje de Nascimento. La película sólo quiere mostrar lo que estamos viviendo y que reflexionemos acerca de ello.”<sup>491</sup>

Para encender la discusión, el director opta por construir la película desde la óptica de un policía violento, desequilibrado y torturador. Hay un intento de revelar en qué contexto ese agente surge. Según el director “la idea de la película es pasar al espectador como se forma un policía violento, cuáles son sus motivaciones y cómo él justifica a si mismo su actitud violenta.”<sup>492</sup>

En un primer momento, *Tropa de Elite* había sido pensada para ser un documental, derivada de *Ônibus 174*, con el Bope (Fuerzas especiales de la policía militar) como tema central. Pero el director se dio cuenta de la imposibilidad de realización del proyecto ya que según el director “los policías no estaban dispuestos a hablar delante de las cámaras, con miedo de posibles represalias.” La película de ficción fue la solución, la fórmula con la que dar voz a las historias de policías que fueron transformados por la violencia, buscando saber qué piensan ellos del círculo de violencia que no parece tener fin. *Tropa de Elite* refleja el deseo del director de mostrar la otra cara de la moneda sobre el tema de la violencia urbana, poniendo a la policía y su funcionamiento interno como uno de los ejes principales para la comprensión de la violencia urbana. Para ello contó con la ayuda de Rodrigo Pimentel, ex capitán del Bope, y un intenso trabajo de investigación. El director entrevistó a 15 policías y psiquiatras del cuerpo. A partir de los relatos hizo un estudio sobre qué es ser policía en la ciudad de Río de Janeiro. Hubo una gran preocupación por expresar la realidad en las escenas, lo que llevó a Padilha a escuchar testimonios procedentes de distintas fuentes entre las que se contaban policías convencionales, del Bope y habitantes de las comunidades. El guión de la película fue escrito por Rodrigo Pimentel, Braulio Mantovani y José Padilla, inspirándose en el libro *Elite da Tropa*<sup>493</sup> escrito por Rodrigo Pimentel, André batista y ex policías del Bope conjuntamente con el antropólogo Luis Eduardo Soares.

---

<sup>491</sup> PADILHA, José. “Comentarios del director”, en: Lahiguera.net, disponible en: <http://www.lahiguera.net/cinemanía/pelicula/3876/comentario.php>, último acceso el 07 Jun. 2013.

<sup>492</sup> PADILHA, José (2007, Oct. 08), entrevista José Padilha. En: Programa Jô Soares. [archivo de video] recuperado de: <http://youtu.be/zV-LkihqvKM>, último acceso en: último acceso el 07 Jun. 2013.

<sup>493</sup> SOARES, Luiz Eduardo; BATISTA, Andrés; PIMENTEL, Rodrigo; “*Elite da tropa*”, Rio de Janeiro: Editorial Objetiva, 2006. Después de cabalgar 100 kilómetros sin arnés y sin descanso, muertos de hambre y sed, tienen licencia para un breve descanso hasta que alguien anuncie que la comida se sirve en la lona, donde se verá el grupo agotado, comer a todo lo que consigue, con las manos,

Cabe resaltar que, en la composición del discurso, Padilha no busca culpables pero inserta el aparato represivo dentro de un contexto generado por la sociedad. El director parte de la premisa de que “no es el carácter de la persona el que determina cómo ésta actúa, sino la situación en la que se encuentra.”<sup>494</sup> Según el director es esencial provocar el debate ya que la policía es parte del aparato represivo. “Es el brazo más violento del Estado y está en contacto directo con la población. El Estado se hace presente en la favela mucho más por la policía que por las escuelas.”<sup>495</sup> La presencia del Estado se da solamente en el nivel de la represión. *Tropa de Elite* retrata la policía como un instrumento con el que mantener el *statu quo*, de la “normalidad” con el fin preservar la seguridad de la élite, manteniendo a los excluidos, considerados basura social, bajo control. Pero la película no hace concesiones “ningún estrato social, económico o político queda fuera de su valiente punto de mira,”<sup>496</sup> la obra debate las responsabilidades de distintos segmentos, incluso de la sociedad civil, en el sostenimiento del panel actual revelando un duro retrato de la degradación resultante de la criminalidad. Hay en la película cierta dosis de crueldad y humor negro a la hora de retratar la situación a la que ha llegado el tema de la seguridad pública. Enseña sin medias tintas el engranaje del sistema donde están presentes la política, la corrupción, la brutalidad, el tráfico y la clase media consumidora.

“La película es de una crudeza inédita para contar la historia de un mundo donde no hay inocentes, sobretodo aquellos jóvenes burgueses “idealistas” que intentan hacer trabajo social

---

en dos minutos. Este es sólo uno de los pasos de la formación del Escuadrón élite de la policía. Ellos obedecen a las estrictas reglas, leyes de guerrilla urbana. En caso de duda, matar. Máquinas de guerra, ellos fueron entrenados para ser el mejor escuadrón urbano en el mundo, un grupo pequeño y cerrado de hombres actuando con la máxima fuerza y de forma devastadora. 'Elite da Tropa' muestra este lado desconocido de combate diario en las ciudades - el punto de vista del policía, sus hábitos, temores y desafíos. Partiendo de experiencias reales, los autores han creado una ficción que sorprende, para mostrar la vida cotidiana de hombres adiestrados para ser perros salvajes. 'Elite da Tropa' es una ficción, en que hechos y escenarios han sido reescritos en parte o en su totalidad. En la primera parte del libro se centra en la vida cotidiana de la policía de élite. En la segunda, uno de nuestros personajes seguirá en una trama que implica autoridades de seguridad, narcos, políticos y policías, una red que teje alianzas poco probables entre los diversos actores de este escenario. Firmado por una de las principales autoridades de Brasil sobre la seguridad, el antropólogo Luiz Eduardo Soares y dos policías, André Batista y Rodrigo Pimentel, este libro revela subterráneos explosivos de una ciudad partida.

<sup>494</sup> Citación a Stanley Milgran, psicólogo social americano en la apertura de la película *Tropa de Elite*. DVD *Tropa de Elite*. [Disco compacto]. Directed by José Padilha. Brasil: Universal Filmes, 2007. 1 DVD: 116 min.

<sup>495</sup> PADILHA, José (2012, Ago. 18), entrevista José Padilha. En: *Sangue Latino*. [archivo de video] recuperado de: [http://youtu.be/uYKbDPv8\\_E](http://youtu.be/uYKbDPv8_E), último acceso en: último acceso el 07 Jun. 2013.

<sup>496</sup> ARCE, José, “Tropa de elite: acción cruda”, En: *Labutaca*, 17 Jul. 2008, disponible en: <http://criticas-de-cine.labutaca.net/tropa-de-elite-accion-cruda/>, último acceso el 07 Jun. 2013.

en las favelas, pues aceptan la ley del narcotraficante, y finalmente son también los principales compradores de estupefacientes.”<sup>497</sup>

Por primera vez, la clase media sale de las sombras para formar parte del panorama como agente financiador directo, consumidora de las drogas que actúa con liviandad y poca conciencia de la repercusión de sus actos que alimentan cada día el bucle de la violencia. Padilha reitera

Tropa de Élite habla de la hipocresía que se vive en Río de Janeiro, que está sometida a la violencia. Aquí, si quieres ayudar a los niños de una favela, tienes que hacerte amigo de los narcotraficantes. Para hacer una cosa justa tienes que hacer una equivocada: si quieres ser miembro del BOPE para hacer cumplir la ley, tienes que matar porque la gente está armada. Todo es gris, nada es negro o blanco, y todos conviven con este mundo gris como si fuera normal. Ésta es la crónica de nuestra cotidianidad, la guerra que vivimos.<sup>498</sup>

La película transcurre en 1997, algunos meses antes de la visita del papa Juan Pablo II a Brasil. En el planteamiento de su visita, el Papa insiste en dormir en el arzobispado cercano a una de las favelas más violentas de Río. El Bope es entonces accionado para apaciguar la zona, es decir “limpiarla” para garantizar el sueño tranquilo del pontífice. Con este telón de fondo, se desarrolla la narrativa en primera persona, escuchamos al Capitán Roberto Nascimento que enlaza sus relatos y razonamientos con los hechos que poco a poco pasan en la pantalla. Es evidente el tono didáctico que articula el discurso del narrador conduciendo al espectador. El interés central de la narrativa es movilizar al espectador, incomodándolo y llevándolo a posicionarse. Para la crítica de cine Tatiana Monassa

A mitad de camino de la narrativa ficcional vertiginosa y de la ponderación analítico-reflexiva del documental, la película

---

<sup>497</sup> GÁRATE, Manuel, “Tropa de Elite”, en: *Revista Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Imágenes en movimiento, 27 feb. 2008, disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/25672>, último acceso el 07 Jun. 2013.

<sup>498</sup> PADILHA, José. “Comentarios del director”, en: Lahiguera.net, disponible en: <http://www.lahiguera.net/cinemania/pelicula/3876/comentario.php>, último acceso el 07 Jun. 2013.

alimentase de tipos, manierismos y del discurso para desnudar las relaciones de fuerza en juego en las escenas. Lo que interesa a Padilha son las acciones y los enfrentamientos resultantes de esas relaciones. Si cada para acción hay una reacción, el tejido social está compuesto de una interminable red de interrelaciones compuestas por gestos y posturas, a menudo determinados por el campo del cual salen. En este sentido, el letrado inicial, que cita la teoría de la psicología social que dice que las acciones de los hombres más bien están determinadas por el contexto en el que se introducen que por su carácter, es menos una justificación o un refugio seguro sino una petición de principios.<sup>499</sup>

El propio narrador es resultado de las acciones y de las confrontaciones en el tejido social en que vive. La premisa dramática de Nascimento parte del hecho de que el personaje invirtió muchos años de su vida en la ideología de que el control más eficaz de la violencia es la propia violencia. Nascimento parece representar la ambigüedad de su discurso, escuchamos en off sus valoraciones que son superadas ante una realidad sobrecogedora. El narrador protagonista es presentado con síndrome del pánico, dividido entre su trabajo y su familia en un momento de su vida en que las certezas dan lugar a dudas. Es un personaje controvertido, ambiguo, desencantado, perdido, perplejo ante los hechos que presencia todos los días. Vemos como camina rumbo a un destino poco alentador. Está harto, agotado y empieza a preguntarse si quiere pagar el precio por adoptar ese estilo de vida. Así que decide entrenar a dos pupilos (Matías y Neto) para que lo substituyan en el comando de las operaciones. En realidad vemos en la pantalla a un “héroe” maldito, que sigue a raja tabla un código moral dudoso y violento a pesar de su carácter incorruptible. El espectador mira desde la distancia el personaje sumergido en una guerra sin fecha de caducidad.

La estética de ese escenario conflictivo es la del choque realístico, cámara en mano en permanente tensión como si revelara el desequilibrio constante, planos cor-

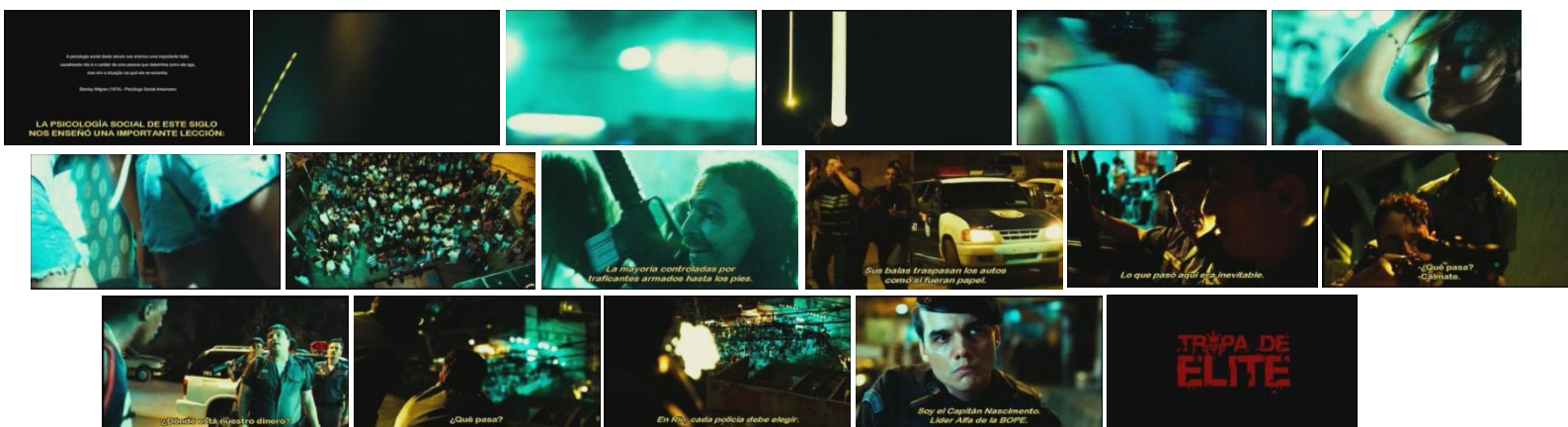
---

<sup>499</sup> “A meio caminho da narrativa ficcional vertiginosa e da ponderação do documentário analítico-reflexivo, o filme alimenta-se de tipos, trejeitos e falas para desnudar as relações de forças em jogo na cena. O que interessa a Padilha são as ações e os embates delas resultantes. Se a cada ação corresponde uma reação, o tecido social é feito de uma rede sem fim de inter-relações compostas de gestos e posturas, muitas vezes determinados pelo campo do qual partem. Neste sentido, a cartela inicial, que cita a teoria de psicologia social que diz que as ações dos homens são antes determinadas pelo contexto em que estão inseridos do que pelo seu caráter, constitui menos uma justificativa ou um porto seguro e mais uma petição de princípios.” MONASSA, Tatiana, “A arte do choque e do engajamento: Sobre *Tropa de Elite* e sua excelência cinematográfica”, En: *Revista Contracampo*, disponible en: <http://www.contracampo.com.br/90/artchoqueengajamento.htm>, último acceso en: 2 Jun. 2013.

tos y montaje rápido. La fotografía de Lula Carvalho tiene el tono hiperrealista aprovechándose de la oscuridad, la luz artificial en las tomas nocturnas y luz natural durante el día. La dirección de arte de Tulé Peake busca seguir la atmósfera propuesta con un decorado realista.

La película empieza con el letrero que señala la lectura que se quiere dar a la película en que el medio social es determinante para la construcción del carácter. Con planos cortos y una edición veloz vemos luces, planos medios de cuerpos que bailan al sonido del “funk de las armas”. Con mucho movimiento observamos planos detalle de los pies, de manos armadas que acompañan el ritmo. Con la apertura del encuadre nos damos cuenta de que estamos en un *baile funk*, situando la escena en Río de Janeiro en el año 1997. Es cuando escuchamos por primera vez a Nascimento presentando el espacio: *“Hay más de 700 favelas en mi ciudad. La mayoría controladas por traficantes armados hasta los dientes. Llevan HK, UZI y AR15. Todas las que quieras. En el mundo, estas armas se usan para la guerra. En Río son las armas del crimen. Sus balas traspasan los coches como si fueran papel. Es estupidez pensar que en una ciudad así los policías sólo van a subir a las favelas para hacer valer la ley. Los policías tienen familia, también tienen miedo a morir. Lo que pasó en Río de Janeiro era inevitable. El tráfico y la policía tuvieron que arreglarse. Después de todo nadie quiere morir en vano. La verdad es que en Río, la paz depende de un delicado equilibrio entre la munición de los bandidos y la corrupción policiaca. La honestidad no forma parte del juego. Cuando los policías convencionales honestos entran en las favelas pasan cosas terribles. En Río cada policía debe elegir. O se corrompe, o se omite, o entra a la guerra. Esa noche Neto y Matías eligieron lo mismo que yo diez años atrás. Escogieron la guerra.”* En paralelo a la narración de Nascimento, se desarrolla la acción, vemos el baile funk, los traficantes armados, la policía corrupta que llega para cobrar “el arreglo”. Por otro lado están Matías y Neto en un supuesto intento de ataque sorpresa para salvar a Fabio, un policía corrupto que se metió en problemas. La operación sale mal provocando un tiroteo entre policía y traficantes. Es cuando entra en escena el Bope, que llega para rescatar a los agentes acorralados en la favela. Nascimento presenta el escuadrón y a sí mismo: *“Soy el capitán Nascimento líder del equipo alfa del Bope. Llevaba años en esta guerra y ya me estaba cansando.”* Finalizando la secuencia sube el letrero con el nombre de la película. Desde el primer momento, averiguamos el tono didáctico y el código ético

que rige el razonamiento del narrador. Este *modus operandi* sigue a lo largo de toda la película, enseñando paralelamente en tono documental el panorama, la trama y la “filosofía” de Nascimento.



Secuencia inicial

Tropa de Elite generó muchos debates. Las críticas<sup>500</sup> se dividieron en dos vertientes, la que calificó a la película de fascista y la que la declaró como una crítica ácida y contundente al sistema de seguridad público brasileño. La principal discusión se centraba en el mensaje que subyacía en la película, acusada de unilateral, reaccionaria y fascista, partidaria de la represión policial sin medidas. Se cuestionó especialmente la construcción y el discurso de Nascimento, que aparece en la pantalla como un héroe a la vez que promueve actos de tortura de una violencia explícita. La revista *Variety* dijo que “era una película de reclutamiento de criminales fascistas”<sup>501</sup>, para el crítico Santiago García:

<sup>500</sup> BOSCOV, Isabela. “Recorde de Contravenção”. En: *Revista Veja*, São Paulo, n. 2030, p. 86, 17 Oct. 2007; ARANTES, Silvana. “Tropa de Elite” de José Padilha explica por que polícia “é o que é”. En: *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 29 Dez. 2006. Disponible en: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u67237.shtml>; último acceso en: 28 Jun. 2013; BLOCH, Arnaldo. “Tropa de elite é fascista?” Disponible en: <http://www.oglobo.globo.com/blogs/arnaldo/#74806>, último acceso en: 28 Jun. 2013; SOUSA, Ana Paula, “Herói torturador”. En: *Carta Capital*, 10 Dic. 2007, p. 22; SOARES, Luiz Eduardo, “Filme perturba até os “caveiras” de carteirinha”, En: *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 7 Oct. 2007. Disponible en: [http://www.estadao.com.br/suplementos/not\\_sup61253.0.htm](http://www.estadao.com.br/suplementos/not_sup61253.0.htm), último acceso en: 28 Jun. 2013; “TROPA de elite não é fascista”. En: *Revista da Semana*, São Paulo, 15 Out. 2007, Disponible en: [http://revistadasemana.abril.com.br/edicoes/5/doquesefala/materia\\_doquesefala\\_255483.shtml](http://revistadasemana.abril.com.br/edicoes/5/doquesefala/materia_doquesefala_255483.shtml), último acceso en: 28 Jun. 2013; ZANIN, Luiz. “Tropa de elite, filme fascista?” En: *O Estado de São Paulo*, São Paulo, seção Cinema, Atualidades, 26 Sep. 2007. Disponible en: <http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/2007/09/>, último acceso en: 28 Jun. 2013; VALENTE, Eduardo. “Na terceira pessoa do documental”. En: *Revista Cinética*, Sep. 2007, disponible en: <http://www.revistacinetica.com.br>; último acceso en: 28 Jun. 2013; CAETANO, Daniel, “Na corda bamba, roendo o osso: Sobre a estratégia narrativa de Tropa de elite”, En: *Revista Contracampo*, 13 Mar. 2008. Disponible en: <http://www.contracampo.com.br/90/artcordabamba.htm>, último acceso en: 28 Jun. 2013;

<sup>501</sup> “VARIETY aponta fascismo em “Tropa de elite””. En: *G1*, São Paulo, 11 Feb. 2008. Disponible en: <http://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,MUL294932-7086,00.html>, último acceso en: 28 Jun. 2013; WEISSBERG, Jay, “The elite squad”, En: *Variety*, EUA, 25 Feb. 2009. Disponible en: <http://www.variety.com/index.asp?layout=festivals&jump=review&id=2478&reviewid=VE1117936168&cs=1>, último acceso en: 28 Jun. 2013.

“Lo que finalmente deduce la película: que con la tortura y la violación de los derechos humanos se puede vencer a los delincuentes y los asesinos. No es mala idea que una película deje de idealizar a los criminales, pero que lo haga elogiando la tarea criminal de la policía es justamente defender lo que se supone que se atacaba. En *Tropa de elite* la única salida posible es el totalitarismo, la tortura y el asesinato.”<sup>502</sup>

Para el periódico *The Guardian* la película “enseña el verdadero Río de Janeiro”<sup>503</sup>. Marcelo Hessel afirma “*Tropa de Elite* es una pieza de convencimiento de las más eficientes, por veces sofisticada, pero no deja de ser moralmente condenable. No hay guerra que justifique el atropello de la ley. Tortura y ejecución nunca serán justificables.”<sup>504</sup> En el periódico *El País* la película gana notoriedad con la noticia: “‘Tropa de elite’, o de cómo un torturador se convierte en héroe”. José Padilla en una entrevista al diario afirma “que el film canalizó el sentimiento de impotencia frente al crimen. Los brasileños están hasta la coronilla de sufrir la violencia, ya sea de una policía corrupta o de traficantes armados. El filme no desencadenó esta reacción del público, sólo la canalizó y le dio una medida.”<sup>505</sup>

*Tropa de Elite* podría ser entendida como el espejo de una sociedad con problemas crónicos que, con el paso del tiempo, sólo se agravan. Temas delicados como la corrupción, el abuso de poder, la violencia y el consumo de drogas están arraigados en el cuadro nacional desde hace mucho. No creemos que haya en la cinta una apología de la tortura, más bien, la exposición sin tapujos de un estado de cosas. La violencia cíclica a niveles que rayan el absurdo son una realidad y forman parte de la máquina de represión del Estado, incapaz de controlar la guerra urbana generada por el abandono y la desigualdad social. Para Manuel Gárate el mensaje de la película es claro:

---

<sup>502</sup> GARCÍA, Santiago. “El film intenta justificar los medios”, disponible en: <http://www.leercine.com.ar/nota.asp?id=128>, último acceso en: 28 Jun. 2013.

<sup>503</sup> ‘Guardian’ relata polémica sobre filme que mostra ‘o verdadeiro Rio’, En: *BBC Brasil*, 24 Sep. 2007. Disponible en: [http://www.bbc.co.uk/portuguese/reporterbbc/story/2007/09/070924\\_guardiantropadeeliterw.shtml](http://www.bbc.co.uk/portuguese/reporterbbc/story/2007/09/070924_guardiantropadeeliterw.shtml); último acceso en: 28 Jun. 2013.

<sup>504</sup> HESSEL, Marcelo. “Ainda que moralmente condenável, filme é brilhante peça de convencimento”, En: *Omelete Cultural*, 04 Oct. 2007, disponible en: <http://omelete.uol.com.br/cinema/tropa-de-elite/>, último acceso en: 28 Jun. 2013.

<sup>505</sup> “BURCKHARDT, Eduardo; CAVALHEIRO, Rodrigo. “‘Tropa de elite’, o de cómo un torturador se convierte en héroe”. En: *El País*, Madrid, 28 Jul. 2008, disponible en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2008/07/28/actualidad/1217196003\\_850215.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2008/07/28/actualidad/1217196003_850215.html); último acceso en: 28 Jun. 2013.

“¿qué sociedad se construye cuando se tolera y justifica una policía comando que utiliza los mismos procedimientos criminales que intenta combatir? El punto es que Padilha no tiene pelos en la lengua para mostrar lo más sórdido de ese mundo policial, pero también de los políticos locales y de una élite carioca que juega a la solidaridad desde su mundo dorado, pero que alienta la guerra entre policías y narcotraficantes al mismo tiempo que consume aquello que desprecia en el discurso.”<sup>506</sup>

Alexandre Xexéo destaca que “lo chocante es la platea”<sup>507</sup>, para el periodista la película ayuda en la catarsis pero no es el origen del problema. El apoyo masivo de métodos radicales para combatir la delincuencia ya está arraigado en la mentalidad de la clase media brasileña. “Mejor que criticar la película habría que preguntarse qué nos transformó en gente así.” ¿Por qué la sociedad se identifica con un personaje que tortura transformándolo en un héroe?

La Revista Veja edición número 2030 encargó una encuesta al Instituto Vox Populi para medir el impacto de *Tropa de Elite* en los espectadores, tratando de averiguar la aprobación en relación a los actos de violencia del protagonista. Según la encuesta, para el 53% de los entrevistados, Capitán Nascimento es un héroe, el 72% considera que los traficantes son tratados como se merecen, el 80% coincide con que la policía está presentada con fidelidad y el 85% está de acuerdo con el razonamiento de Nascimento de que la culpa de la existencia del tráfico es del usuario de drogas.<sup>508</sup>

Esos datos confirman el apoyo ciego a la represión violenta, que sintetizan la rabia y la frustración del público, además de denotar la postura acrítica del espectador, incapaz de captar los matices en el trasfondo de la película. Otra hipótesis es la de que

---

<sup>506</sup> GÁRATE, Manuel, “Tropa de Elite”, En: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Imágenes en movimiento, 27 Feb. 2008, Disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/25672>; último acceso en: 28 Jun. 2013.

<sup>507</sup> “o que vem realmente causando impacto nas primeiras exibições públicas é o comportamento da plateia. Independentemente das intenções do diretor, o capitão Nascimento virou um herói. Já foi indicado para presidente da República por um espectador... *Tropa de Elite* vem sendo defendido por sua equipe como um filme que apresenta o ponto de vista da polícia. Mas isso não é muito diferente do que João Moreira Salles fez ao dar voz ao capitão Rodrigo Pimentel, no documentário *Notícias de uma guerra particular*. A diferença aqui é a reação do público. O público é que aplaude cada tortura em traficante, cada morte de bandido. *Tropa de Elite* está fazendo vir à tona um comportamento até agora silencioso. XEXÉO, Alexandre, “O chocante é a platéia”, En: O Globo, 26 Sep. 2007, disponible en: <http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2007/09/26/297889226.asp>, último acceso en: 28 Jun. 2013.

<sup>508</sup> REVISTA VEJA. São Paulo: Abril, sep. 2007 ed. 2030, Apud: CEBALLOS, Siméa Paula de Carvalho, “Mal-estar, violência e cinema: um olhar psicanalítico”, En: *Revista Memento*, V. 2, n. 1, jan.-jun. 2011, p. 6.



la exposición sucesiva a la violencia provoca un cambio de paradigma que alimenta y legitima la agresividad como reacción, como forma de reparar al daño sufrido dando paso a una insensibilización de las víctimas. El cuadro se recrudece cuando, además, se suman altos niveles de impunidad que tienen como resultado la falta total de confianza en el sistema de seguridad pública. Para Nancy Cardia, cuanto mayor es la exposición a la violencia, menor es la creencia en los estamentos encargados de aplicar la ley, generando cinismo en relación a las leyes y aceptación del arbitrio y de la violencia. El sufrimiento genera intolerancia y medidas punitivas más duras resultantes de la ausencia de protección y sensación de vulnerabilidad de las víctimas.<sup>509</sup>

Este es el desafío de la película: abrir de par en par este panorama en un proceso dialógico con el espectador. Tatiana Monassa destaca

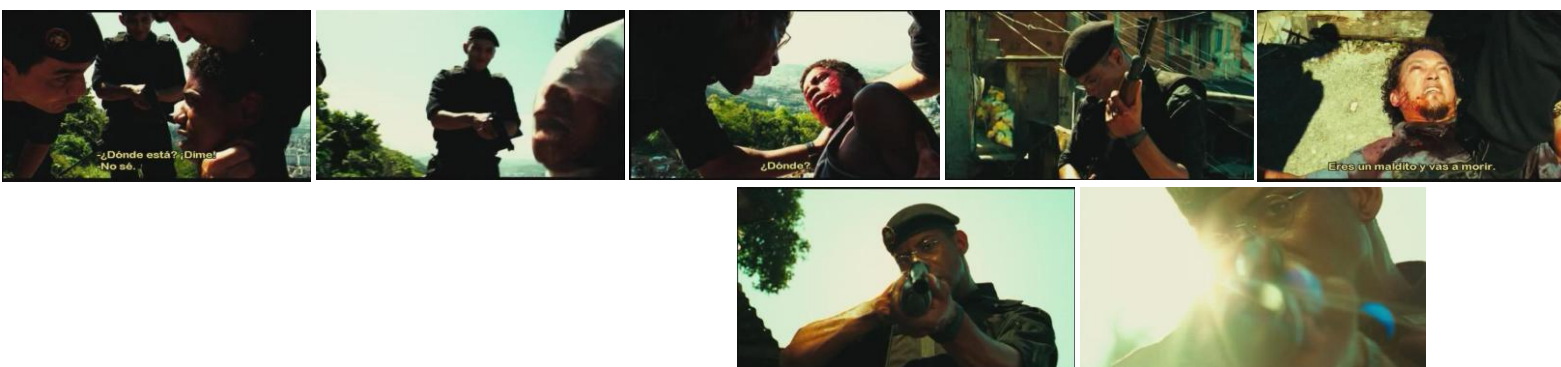
*Tropa de Elite* es capaz de hacer lo que sus predecesores no lograron (incluyendo *Bus 174*): poner la sociedad frente a ella misma y obligarla a enfrentarse a su moraleja oculta o a su falta parámetros morales definidos para la situación que atraviesa. ¿Si hasta ahora compactamos secretamente con la intervención "quirúrgica" de una milicia entrenada para operaciones de guerra en una zona urbana, para asegurar nuestra tranquilidad, una vez expuestas todas las reglas del juego, estaremos en condiciones de continuar de la misma manera? Toda la fuerza política de la película radica en poner esta pregunta. Y su radicalismo original está en la forma como la presenta. Especie de entrelazamiento entre cine narrativo y "proposición" interactiva, *Tropa de Elite* propone una nueva forma de participación: ya no un cine *comprometido*, que encierre en si mismo los discursos, pero un cine audaz *que comprometa* y que espeje las opciones del espectador.<sup>510</sup>

---

<sup>509</sup> CARDIA, Nancy. "Exposição à violência: seus efeitos sobre valores e crenças em relação à violência, polícia e direitos humanos". En: *Revista Lusotopie*, 2003, p. 326. Disponible en: <http://www.lusotopie.sciencespobordeaux.fr/cardia2003.pdf>, último acceso en: 29 Jun. 2013.

<sup>510</sup> "*Tropa de Elite* é capaz de fazer tudo aquilo que seus antecessores não lograram (incluindo *Ônibus 174*): colocar a sociedade diante de si mesma e obrigá-la a se confrontar com suas morais ocultas, ou com sua ausência de parâmetros morais definidos para a situação que atravessa. Se até agora compactuamos secretamente com a intervenção "cirúrgica" de uma milícia treinada para operações de guerra em área urbana, para garantir nossa tranquilidade, uma vez escancaradas todas as regras do jogo, seremos nós capazes de prosseguir da mesma forma? Toda a força política do filme reside em colocar esta pergunta. E sua radicalidade original está na forma como a apresenta. Espécie de entrecruzamento entre cinema narrativo e "proposição" interativa, *Tropa de Elite* propõe uma nova forma de engajamento: não mais um cinema *engajado*, que encerre nele mesmo os discursos, mas um cinema *que engaje*, e que espelhe as próprias escolhas do espectador." MONASSA, Tatiana, "A arte do choque e do engajamento: Sobre *Tropa de Elite* e sua excelência cinematográfica", En: *Revista Contracampo*, disponible en: <http://www.contracampo.com.br/90/artchoqueengajamento.htm>, último acceso en: 2 Jun. 2013.

La escena final de la película exagera la llamada al diálogo. El ciclo de brutalidad sigue su ruta, Matías el pupilo de Nascimento y su supuesto sustituto acepta el proceso de recrudescimiento. Después de duras escenas de venganza y tortura, en los minutos finales la violencia explota literalmente en la cara del espectador, una indicación de que nosotros también formamos parte del escenario social retratado.



Ciclo de brutalidad que termina en el espectador

Sobre la repercusión que alcanzó *Tropa de Elite* cabe resaltar que la producción fue robada por la productora de subtítulos “Drei Marc” poco antes de la fecha de su lanzamiento.<sup>511</sup> Una copia no finalizada fue distribuida a todo el país por vendedores ambulantes lo que obligó a que la película fuera lanzada en los cines antes de lo previsto. Se estima que más de 10 millones de espectadores vieron la copia pirata. En los cines el éxito también fue incontestable, la película llevó alrededor de 2,4 millones de espectadores a las salas, conquistando el *ranking* nacional de 2007. El impacto cultural fue notorio con la incorporación de frases de los personajes a la jerga popular. *Tropa de Elite* además recibió el máximo galardón en el Festival de Berlín (Oso de Oro) de 2008 y en el Festival Hola Lisboa, como mejor película. En Brasil recibió nueve premios en el Festival Vivo de cine Brasileño de 2008, mejor director (José Padilha), actor (Wagner Moura), actor de reparto (Milhem Cortaz), mejor fotografía (Lula Carvalho), maquillaje (Martin Macias Trujillo), mejor montaje (Daniel Rezende), sonido (Leandro

<sup>511</sup> Más información: MARTINS, Marco Antônio; VENTURA, Mauro. Ator envolvido em pirataria de 'Tropa de elite' presta depoimento. En: *O Globo*, 30 Ago. 2007. Disponible en: <http://oglobo.globo.com/cultura/ator-envolvido-em-pirataria-de-tropa-de-elite-presta-depoimento-4158456>, último acceso en: 29 Jun. 2013.

Lima, Alessandro Laroca e Armando Torres Jr.) efectos especiales (Phil Neilson e Bruno van Zeebroeck) y mejor largometraje nacional.

Tras el gran éxito de taquilla y los debates que provocó, José Padilha lanzó en 2010 la secuela *Tropa de Elite 2, ahora el enemigo es otro*, un proyecto más maduro y denso que el anterior, añadiendo todavía más sentido a la discusión sobre el problema de la seguridad pública al revelar un discurso más profundo y reflexivo sobre el papel de la política en la resolución del problema de la criminalidad y de la violencia. El filme intenta explicar los “porqués” de la mala administración, la injerencia del poder político en los temas de seguridad, desnudando el juego que está por detrás del telón. Queda evidente que el panorama es resultante de la total incompetencia del Estado, que al no afrontar el problema de la desigualdad y exclusión social termina generando una delincuencia originada por el abandono político. Además el Estado mantiene estructuras corruptas y violentas que oprimen la sociedad, avalados por la excusa de la necesidad de mantener el orden. En todo ello se evidencia la impunidad y el juego de intereses políticos alrededor del tema de la seguridad en Brasil.

La historia transcurre diez años después de la primera película y nos presenta el ahora coronel Nascimento, que sale del comando del Bope para asumir un cargo ejecutivo en la Secretaría de seguridad pública. Jefe del equipo de inteligencia, Nascimento tiene que afrontar el crecimiento de las milicias privadas en la favela y la corrupción política revelada en las relaciones ultrajantes del poder con el crimen organizado. En el plano personal, el protagonista es un solitario con serios problemas para entablar una buena relación con el hijo adolescente.

*Tropa de Elite 2* es un thriller político en el que se da un paso adelante en la crítica, privilegia la razón. El tono de la película es todavía más contundente, pesimista y sarcástico. Una vez más provoca el debate, observamos en la pantalla, los temas de la corrupción, de las drogas, las milicias instaladas en las favelas, el juego político, el discurso de los intelectuales de izquierda levantando la bandera de los derechos humanos, la prensa y el poder de los medios de masas. Nascimento es un narrador envejecido, más consciente y desengañado ante la realidad que lo depara. Hay a lo largo de la película un proceso de deconstrucción del protagonista, derribando todas sus “certezas” ampliando su capacidad de ver el problema más allá de la superficialidad del discurso represivo. Nascimento descubre que el problema del tráfico, de la

violencia y exclusión social es mucho más complejo de lo que parece, “el enemigo es otro”.

Ese ejercicio de reflexión visto en la película conquistó a crítica y público, llevando a 11.081.199 espectadores a las salas de cine y recibiendo el título de la película nacional más vista en la historia del cine brasileño.

En conclusión, hemos visto a lo largo del capítulo películas que exponen los efectos de la exclusión social en las favelas, el desarrollo del tráfico, el crecimiento de la violencia, la negligencia política, de la ausencia del Estado, la corrupción, el sistema carcelario fallido y el abuso de poder. En diferentes niveles, las obras citadas promueven el debate sobre estética/ética de la representación de dramas de la vida real, sacando a la luz temas de extrema importancia para la sociedad brasileña, un gran paso para estimular la reflexión sobre cuestiones que forman parte de la vida diaria de los ciudadanos.



## EL ROSTRO DE BRASIL EN EL CINE CONTEMPORÁNEO BRASILEÑO





## 10. La esfera cotidiana y privada del drama a la comedia de situación

Saldremos de la comunidad y volcaremos nuestra atención en la esfera cotidiana, destacando películas que desvelan universos privados y subjetivos sean ellas al estilo de las comedias de situación, biografías, dramas o romances que buscan acercar el espectador *voyeur* a las crónicas de la vida personal y familiar.

Veremos distintas perspectivas a la hora de representar y descubrir ese universo íntimo en las películas: *O homem que copiava* (2003); *Cazuza, o tempo não pára* (2004); *Se eu fosse você* (2006, 2009) y *Mutum* (2007).



## 10.1 | *O homem que copiava*, fragmentos y referencias construcción de la identidad |

*O Homem que copiava* (2003) es el segundo largometraje del director Jorge Furtado<sup>512</sup>, director y guionista de Porto Alegre conocido por el cortometraje “enciclopédico”, *Ilha das Flores*, premiado con el Oso de Oro en Berlín en 1990. Jorge Furtado tiene una formación eclética que engloba trabajos en televisión, publicidad y cine revelando un gran dominio del repertorio pop de la cultura de masas. Eso se deja ver en el *O Homem que copiava*, una obra que pertenece al inventario del mundo globalizado y de la postmodernidad con los preceptos que la constituyen: la superficialidad, lo efímero, la multiplicidad, la entropía, el fragmento, la copia, las hibridaciones, el hipertexto y el consumo. La película incita a la comunicación interactiva que agrega, enlaza y comparte información de diversas fuentes por medio de enlaces asociativos y yuxtaposiciones. Mezcla los cánones eruditos (Shakespeare y Cervantes) con iconos de la cultura pop (Warhol, Keith Haring). Según Maria Helena Braga

La película también participa en el juego de narrar una cultura posmoderna que pasa a través de procesos concomitantes de la producción y construcción de la práctica del consumo que produce muchas identidades superpuestas. Lo que encontramos

---

<sup>512</sup> Director de la generación surgida en los años 80 en Rio Grande do Sul que ganó notoriedad con el cortometraje *Ilha das flores*, vencedor del Oso de Plata en el Festival de Berlin de 1990. Todavía en cortometrajes, formato que le consagró, hizo *O dia em que Dorival encarou a guarda* (1986), codirigido con José Pedro Goulart, premiado en Gramado y Habana, *Barbosa* (1988) y *Essa não é a sua vida* (1991), premio en Clermont Ferrand, França. En finales de los años 80, con otros cineastas de su generación, entre ellos, Giba Assis Brasil, Ana Luíza Azevedo, Carlos Gerbase y José Pedro Goulart, fundó la productora *Casa de Cinema de Porto Alegre*. Nascido em la capital gaúcha, en 1959, la buena recepción de cortometrajes lo llevó a ser contratado por la Rede Globo, donde trabajó como guionista y Director de series y programas especiales. Dirigió un episódio del largometraje *A felicidade é...* (1995), y, en 2002, realizó su primer largometraje de ficción, *Houve uma vez dois verões*, filmados casi simultáneamente con su segundo largometraje, *O homem que copiava* (2003). Además escribe guiones de largometrajes en asociación con otros cineastas como Guel Arraes y João Falcão. Filmografía seleccionada, como director: *Beleza* (en desarrollo); *Saneamento básico – o filme* (2007); *Meu tio matou um cara* (2004); *O homem que copiava* (2003). Premio de mejor película del año concedido por la APCA (Associação Paulista de los Críticos de Arte) en 2003; *Houve uma vez dois verões* (2002); *Essa não é a sua vida* (1991). Premio en Clermont Ferrand, França; *Ilha das flores* (1990). Cortometraje. Premio Oso de Plata en el Festival de Berlin de 1990; *O dia em que Dorival encarou a guarda* (1986). Curta-metragem codirigido con José Pedro Goulart. Premio de mejor corto (dividido en Jurado Oficial, solo Jurado Popular y en el Premio de la Crítica) y mejor actor (João Acaiabe) en el Festival de Gramado. Mejor cortometraje de ficción en el Festival de Cine Ibero americano, Huelva, España. Mejor cortometraje de ficción en el Festival Internacional do Novo Cinema Latino americano, Havana, Cuba; Como Guionista: *Boa sorte* (en producción), de Carolina Jabor. Escrito con Pedro Furtado; *Antes que o mundo acabe* (2010), de Anna Luíza Azevedo. Roteiro escrito en asociación con Paulo Halm, Ana Luíza Azevedo e Giba Assis Brasil; *Saneamento básico – o filme* (2007), dirigido por él mismo; *Romance* (2008), de Guel Arraes. Roteiro escrito en asociación con o director; *Meu tio matou um cara* (2004), dirigido por él mismo. Roteiro escrito en asociación con Guel Arraes; *O coronel e o lobisomem* (2005), de Maurício Farias. Roteiro en asociación con Guel Arraes y João Falcão; *Tolerância* (2005), de Carlos Gerbase. Guión en asociación con Carlos Gerbase, Giba Assis Brasil y Alvaro Luiz Teixeira; *O homem que copiava* (2003), dirigido por él mismo. Premio de mejor película del año concedido pela APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte) en 2003; *Houve uma vez dois verões* (2002). Dirigido por él mismo; *Ilha das flores* (1990). Dirigido por él mismo. Cortometraje. Vencedor del Oso de Plata en el Festival de Berlin; *O dia em que Dorival encarou a guarda* (1986). Cortometraje codirigido con José Pedro Goulart. Roteiro en asociación con Giba Assis Brasil, José Pedro Goulart y Ana Luíza Azevedo. Disponible en: [http://www.filmebr.com.br/quemequem/html/QEQ\\_profissional.php?get\\_cd\\_profissional=PE236](http://www.filmebr.com.br/quemequem/html/QEQ_profissional.php?get_cd_profissional=PE236), último acceso en: 8 Ago. 2013.

en la película de Jorge Furtado es precisamente una completa aplicación del término "bricolage" relacionado, producido y construido a partir de las muchas referencias narrativas a la producción cultural textual y visual. Hay un reconocimiento de que el sujeto construye su identidad muy raramente de una cultura homogénea, sino, por el contrario, de culturas tan dispares, compuestas en sí mismos de numerosos y diversos fragmentos culturales.<sup>513</sup>

Vemos en la película, en momentos distintos, referencias culturales que revelan los intercambios culturales en un mundo globalizado. André es un receptor que capta esas referencias construyendo su identidad con los fragmentos que consigue retener. *O Homem que copiava*, se asienta en André y su percepción fragmentada del mundo, el protagonista constituye su memoria e identidad por medio de asociaciones de imágenes y textos que lee formando un universo interior rico y complejo. Lázaro Ramos que interpreta el protagonista describe el personaje:

Es un chico que saca fotocopias y le encanta dibujar. Libera muchos de sus pensamientos a través de dibujos y le encanta leer. Como trabaja en una máquina fotocopidora, lee todas las copias. Entonces sus informaciones son fragmentadas. Por ejemplo, él sabe que Roosevelt era un presidente estadounidense conocido por la doctrina Roosevelt. Ahora qué es esta doctrina, no lo sabe. De hecho él es mucho de este día a día, de esta información rápida, de la TV que zapea y que nunca ve nada completo. Es fruto de hoy día. Y es voyeur, se queda observando una chica, (Silvia) Leandra Leal, en el edificio delante de él todas las noches.<sup>514</sup>

---

<sup>513</sup> "O filme ainda se envolve no jogo de narrar uma cultura pós-moderna que acontece por meio de processos concomitantes de produção e construção da prática do consumo e que produz muitas e superpostas identidades. O que encontramos no filme de Jorge Furtado é precisamente uma completa aplicação do termo "bricolagem" que é relacionado, produzido e construído a partir das muitas referências narrativas à produção cultural textual e visual. Há o reconhecimento aqui de que os sujeitos constroem sua identidade muito raramente a partir de uma cultura homogênea, mas, ao contrário, a partir de culturas díspares, compostas em si mesmas de inúmeros e diversos fragmentos culturais." BRAGA E VAZ DA COSTA, Maria Helena, "Construções culturais – representações filmicas do espaço e da identidade", En: *Entre-Lugar*, Dourados, MS, ano 1, n. 2, 2º semestre de 2010, p. 27.

<sup>514</sup> Ele é um rapaz que tira xerox e gosta muito de desenhar. Ele libera muito dos pensamentos dele através dos desenhos e gosta muito de ler. Como ele trabalha numa máquina de tirar xerox, ele lê tudo que copia. Então as informações dele são fragmentadas. Por exemplo, ele sabe que Roosevelt foi um presidente dos EUA que ficou conhecido por uma tal de doutrina Roosevelt. Agora que doutrina é essa, ele não sabe. Na verdade ele é muito desse dia-a-dia, dessa informação rápida, da TV que você fica zapeando, e nunca vê nada completo. Ele é muito fruto dos dias de hoje. E é voyeur, ele fica observando uma menina, que é a Leandra Leal, no prédio em frente ao dele toda noite. RAMOS, Lázaro, entrevista de Giuseppe Zani, en: *Revista Studiorama*, disponible en: [http://www.casacinepoa.com.br/site\\_antigo/homem/entrevista\\_lazaro.htm](http://www.casacinepoa.com.br/site_antigo/homem/entrevista_lazaro.htm); último acesso en: 8 Ago. 2013.

André es un chaval de 19 años, sin dinero y estudios incompletos que vive una rutina aburrida y repetitiva en una librería de Porto Alegre donde trabaja como “operador de fotocopidora”. Mientras trabaja lee fragmentos de los textos que copia haciendo un mosaico inusitado de informaciones en su cabeza. Es a través de su mirada que conocemos a los demás personajes: Marinês, dependienta, su compañera en la librería que sueña encontrar un marido rico, Cardoso un pobretón que intenta conquistar el corazón pragmático de Marinês y Silvia de quién André está enamorado, una chica dulce que vive en el edificio de enfrente. André desde la lejanía mira a Silvia todos los días con sus prismáticos, pero solo puede intuir lo que pasa, ya que tiene una visión restringida de su ventana. En un intento de acercarse a ella sigue su amada hasta donde trabaja, una tienda de ropas femeninas y dice que le comprará un albornoz de regalo a su madre. Es cuando se plantea el primer gran problema. ¿Cómo conseguir 38 reales para comprar el albornoz y conquistar a la chica de sus sueños? A partir de eso, el personaje pergeña los planes más estrambóticos para reunir el dinero necesario con el que adquirir el albornoz.

Jorge Furtado invirtió cinco años en la escritura del guión hasta su finalización, obteniendo un argumento sólido que contiene una infinidad de referentes literarios y cinematográficos que desvelan datos de su composición estética y de la construcción de sentido. Un puzzle en el que todas las citas encajan. Podemos puntuar algunas: André carga la esencia del Quijote de Cervantes como el soñador que lucha con una realidad hostil. Hay en la obra de Furtado pequeñas pizcas de sátira que apuntan defectos de la sociedad de consumo y del dinero que regentan las relaciones humanas, componiendo un cuadro trágico a la vez que cómico. En una secuencia vemos cómo André zapea la televisión, una ventana al mundo exterior. El personaje ve una sucesión de imágenes sin sonido, recompilando informaciones como se admirara una fogata que ilumina su percepción, escena que nos conduce a *El hombre de la Mancha* (1972) de Arthur Hiller. En otra escena vemos una alusión directa a Georges Perec cuando André asocia la tapa del libro *La vida, instrucciones de uso* a un dibujo animado de su infancia, en una combinación de referencias recordando el momento en que su padre abandona su casa. La cita es una indicación estética del juego que Furtado pretende ejecutar en la construcción fílmica. La obra de Perec fue construida con historias que

se entrecruzan, como en un rompecabezas, como una enciclopedia de saberes que termina por formar una perspectiva del mundo y de la vida. No deja de ser una clara alusión a la literatura y al cine como artes “combinatorias”, capaces de congregarse y formar “capas” superpuestas de sentido. En *O Homem que copiava*, avanzamos una y otra vez por las imágenes combinatorias que desvelan variaciones de estilo en un cruce híbrido de géneros que van de la comedia romántica, al suspense, el policíaco, el drama, la aventura o el cine negro. Las alusiones forman una maraña de referencias de diferentes medios artísticos. Como en un *collage*, vemos un conjunto de citas que nos hablan de *La ventana indiscreta* (1954) de Alfred Hitchcock, *No amarás* (1988) de Krzysztof Kieślowski, *Hamlet* (1948) de Laurence Olivier, *El hombre de la Mancha* (1972) de Arthur Hiller, *Viaje al redor de mi habitación* de Xavier de Maistre, *El impulso duplicador* de Daniel Boorstin, *Crimen y castigo* de Fiódor Dostoievski, el pop art de Andy Warhol y el arte callejero de Keith Haring.



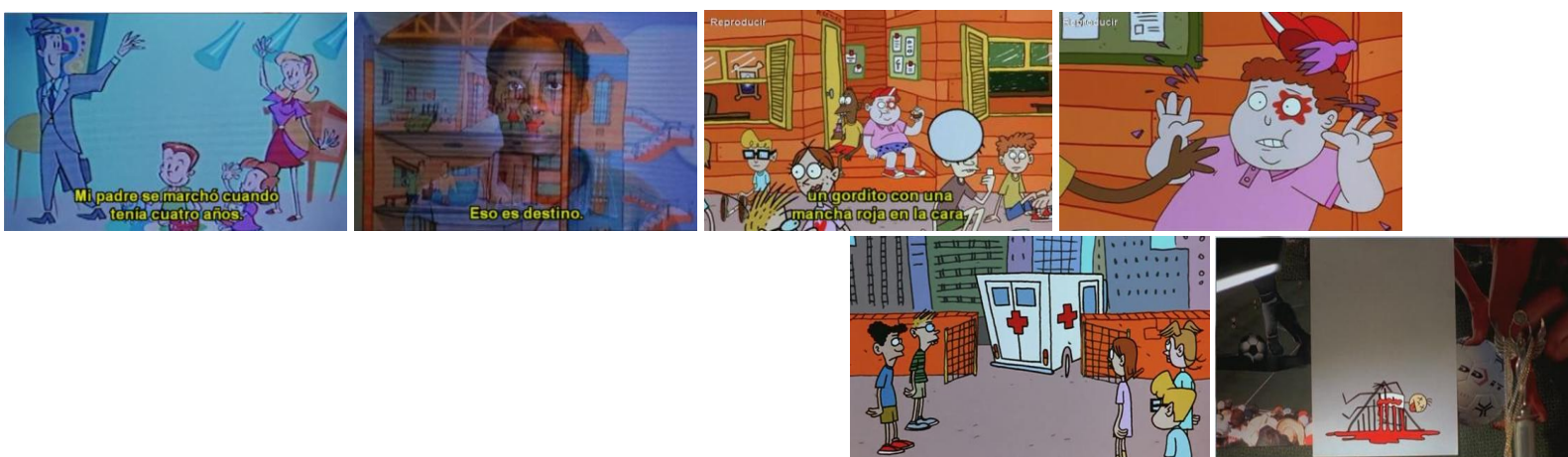
Colaje de referencias

Imágenes que conectan, enlazan. Puentes de significado que enredan las escenas donde nada es casual, sino que conforma una red que conduce el espectador por un fluir de intertextos, fotografías e ilustraciones que funcionan como mediadores entre el espectador y los hechos narrados. Como en la escena en que André camina por la calle y se fija en un escaparate lleno de juguetes que predicen acontecimientos en la trama. El bingo es una alusión a los juegos de azar como la lotería (que más tarde tocará al protagonista), el Monopoly una metáfora a los bancos poseedores del dinero (mención al atraco), símbolos que subrayan formas de ganar dinero rápido, objetivo de André que sueña en irse de allí con Silvia.



Indicios de las formas de ganar dinero rápido y las elucubraciones de André

Podemos averiguar del mismo modo el uso de animaciones y cómics que actúan como filtros que suavizan escenas que puedan provocar impacto moral. Las ilustraciones de André ayudan a desnudar sus sentimientos, situaciones del pasado dolorosas o actitudes violentas, como el abandono del padre, la agresión en el colegio y su consecuente expulsión y la muerte de su amigo Feitosa. Vemos en esos casos episodios de “Pepe tuerto” (Zeca Olho) y de la “abuela doctrina”. Queda evidente que en la película todo tiene una copia, una imagen reflejada, un juego de figuras y sentidos yuxtapuestos que pueden generar infinitos significados paralelos.



Animaciones que suavizan impacto moral

La narrativa en primera persona está compuesta de digresiones y repeticiones. Se asemeja a la libre asociación de ideas del pensamiento, como un *brainstorm* formando una cadena de conexiones, signos que recrean la realidad del narrador. La película y el montaje siguen una lógica subjetiva, la lógica del discurso del protagonista. En voz *over*<sup>515</sup> seguimos el flujo de su pensamiento expuesto en un lenguaje cercano y coloquial que utiliza el artificio del humor para tocar temas importantes de forma irónicamente explicativa. El personaje narrador es de una honestidad aplastante y nos enseña con franqueza sus pequeños dramas rutinarios. Un referente evidente a la literatura americana *skatz*, donde la narrativa tiene un tono personal y la escritura imita la espontaneidad oral del discurso adolescente, como en las novelas *El mal de Portnoy* de Philip Roth, *El guardián entre el centeno* de J.D. Salinger, y *Las aventuras de Huckleberry Finn* de Mark Twain.

El enredo posee un trasfondo repleto de reflexiones sobre la sociedad donde el dinero funciona como motor que mueve todo. Hay en la composición del guión “tratamiento irónico del pragmatismo de los pobres”<sup>516</sup>, una sátira de la lógica cultural mercadológica y la contraposición entre comedia versus tragedia, idealismo versus realismo, pragmatismo versus sueño. La trama utiliza el humor y las situaciones insólitas para tocar temas que afligen al protagonista: su falta de perspectiva y de dinero, la imposibilidad de alcanzar éxito profesional y movilidad social por medio del esfuerzo individual, la frustración ante una sociedad extremadamente consumista.

En *O homem que copiava*, el narrador principal vive la rutina de un pobre funcionario, en un mundo de deseos incumplidos que termina por rechazar montando un esquema estrambótico de enriquecimiento rápido que funciona, a pesar de su desarreglo, haciendo de su comentario en voz *over* un irónico

---

<sup>515</sup> Según Ismail Xavier: “Desde *Ilha das flores*, a voz *over* se fez estilo nos filmes de Jorge Furtado, pela sua forma irônica de explorar deduções lógicas que, apoiadas em evidência incontestável, chegam a conclusões eticamente paradoxais, incitando o espectador a reconhecer algo de errado no mundo, o que pede uma revisão de valores ou uma transformação da ordem social, para que tal paradoxo se resolva.” XAVIER, Ismail, “Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados”, En: *Novos estud. - CEBRAP*, São Paulo, n. 75, Julio 2006, p. 141. Disponible en: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002006000200010&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002006000200010&lng=en&nrm=iso); último acceso en 08 Ago 2013.

<sup>516</sup> Idem.



manual de la ascensión social, apoyado en un sentido práctico que descarta a preguntas de tipo ético.<sup>517</sup>

En la primera escena, el director nos presenta al narrador en una situación cotidiana que deja al descubierto el drama de la falta de dinero que condiciona la vida de André. La composición sencilla y cotidiana nos lleva desde los primeros minutos de la película a crear un sentimiento de empatía con el protagonista. Vemos a André pagando su compra en la caja del supermercado, pero tiene dudas si su dinero será suficiente para pagar todos los artículos. Haciendo cuentas con la cajera percibe que no puede con todo y opta por dejar la carne (producto de lujo para las familias más humildes) y así poder llevarse la cajita de cerrillas, que resultará imprescindible para la escena siguiente. A continuación vemos al protagonista entrar en un terreno baldío al ritmo de una música electrizante. Para sorpresa de todos, haciendo uso de las cerrillas, André prende fuego a un montículo de billetes de 50 reales provocando un clima de misterio con el que busca intrigar al espectador. La imagen de los billetes consumiéndose entre las llamas simboliza quizá el deseo de André de liberarse de la necesidad y lucha constante por conseguir dinero.



Primera secuencia crea empatía e intriga el espectador

<sup>517</sup> Em *O homem que copiava*, o principal narrador vive a rotina do pobre funcionário, num mundo de desejos insatisfeitos que termina por recusar, montando um esquema mirabolante de enriquecimento rápido que dá certo, apesar do seu desajeito, fazendo de seu comentário em voz over um irônico *manual da ascensão social*, apoiado num senso prático que descarta interrogações de tipo ético. XAVIER, Ismail, "Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados", En: *Novos estud.* - CEBRAP, São Paulo, n. 75, Julho 2006, p. 141. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002006000200010&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002006000200010&lng=en&nrm=iso); último acesso em 08 Ago 2013.

En las escenas siguientes, y haciendo uso de la voz *over*, André se presenta a sí mismo, la ciudad donde vive, la librería donde trabaja y explica las tareas de un “operador de copiadora” que “*casi siempre solo hay que apretar dos botones: start, stop, start, stop...*”. André describe al jefe y dice “*piensa que soy un otario, considerando lo que me paga, él tiene razón...*”, para continuar narrando las idiosincrasias de su curro, trivial y repetitivo, un guiño al trabajo de la cadena de montaje de la película “Tiempos Modernos” de Chaplin que en clave de humor hace una crítica social a la sociedad capitalista.



El trabajo de operador de fotocopiadora en la librería Gomide.

El ritmo de las escenas remarca la sensación de repetición, rutina, con planos cortos que siguen el pensamiento de André o fluyen en el compás de una máquina fotocopiadora. Además en algunos momentos vemos como la cámara desliza en la pantalla haciendo los movimientos subjetivos como si pudiéramos mirar desde los prismáticos curiosos del personaje. La fotografía es naturalista, sin efectismos o contrastes simbólicos. La dirección de arte acompaña al universo del personaje con referencias del mundo pop, cómics. El cuarto de André es un mosaico de referencias, collages de dibujos y fotografías que el protagonista ha ido reuniendo. Otro ejemplo de ellos, es la escena en la que André describe la rutina diaria de su madre, cuando todos los días antes de dormir, camina arrastrando las chinelas por la casa, va hasta la cocina, abre el armario, coge un vaso, abre la nevera coge agua fresca... mientras André habla vemos como las acciones de su madre se desarrollan en cuadros que se asemejan a los cómics. Muy similar es el episodio en el que cuenta la historia de Santa Cecilia, a partir de una animación repleta de recortes de papel.





Dirección de arte y efectos de pos producción repletos de referencias pop

*O Homem que copiava*, tuvo buena acogida de público y crítica recibiendo muchos premios en el año de su lanzamiento. 2º Premio RGE/Gobierno del Estado del RS, 2002; 25º Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, Habana, CUBA, 2003: mejor actor (Lázaro Ramos); 7º Festival de Cine Luso Brasileño, Santa Maria de la Feira, PORTUGAL, 2003: mejor película (Jurado Popular), mejor película (Premio de Crítica), mejor película (Fed. Cineclubes); Premio APCA (Asociación Paulista de los Críticos de Arte) 2003: mejor película brasileña del año; 8º Festival Internacional de Kerala, ÍNDIA, 2003: mejor dirección; 21º Miami International Film Festival, Miami, EUA, 2004: mejor guión Ibero-americano; 7º Festival Cine Punta Del Este, Uruguay, 2004: mejor película latino-americana (Premiación de la Crítica), mejor película (Jurado Popular), mención honrosa por el Jurado Oficial; 14º Cinequest Film Festival, San José, California (EUA), 2004: "Maverick Spirit Award" (mejor película de ficción); 30º Festival SESC de los "Mejores del año", São Paulo, 2004: mejor película (según la crítica), mejor guión (público y crítica), mejor Actor (Lázaro Ramos - público y crítica); 22º Festival de Cine de Montevideo, Uruguay, 2004: mejor película latino-americana; 6º Festival do *Cinema Brasileiro* de Paris (Francia), 2004: mejor película (jurado popular), Premiación Especial del Jurado; 4º Premio TAM-Cine Brasil, 2003: mejor película, mejor guión, mejor actriz Coadyuvante (Luana Piovani), mejor actor Coadyuvante (Pedro Cardoso), mejor guión y mejor montaje; 16º Festnatal, Natal/RN, 2006: mejor guión original;

La película de Jorge Furtado encontró descubrió cómo hacer una obra entretenida a la vez que dotada de un excelente guión, presupuestos estéticos claros y un trasfondo interesante. Es posible extraer dos lecturas de *O Homem que copiava*, una superficial y otra más profunda repleta de referencias. La película de forma sutil cuestiona el intercambio de cultura e información en el mercado global. Además del tema del conocimiento segmentado, de las copias y de las relecturas infinitas en la sociedad actual. Hay entrelíneas, una mirada irónica a la sociedad de consumo global, la exclusión generada por la falta de dinero y la frustración por la carencia de oportunidades.

## 10.2 | *Cazuza – o tempo não pára*, la voz de una generación |

*Meu partido  
É um coração partido  
E as ilusões  
Estão todas perdidas  
Os meus sonhos  
Foram todos vendidos  
Tão barato  
Que eu nem acredito  
Ah! eu nem acredito...*

*Que aquele garoto  
Que ia mudar o mundo  
Mudar o mundo  
Frequenta agora  
As festas do "Grand Monde"...*

*Meus heróis  
Morreram de overdose  
Meus inimigos  
Estão no poder  
Ideologia!  
Eu quero uma pra viver  
Ideologia!  
Eu quero uma pra viver...*

*O meu prazer  
Agora é risco de vida  
Meu sex and drugs  
Não tem nenhum rock 'n' roll  
Eu vou pagar  
A conta do analista  
Pra nunca mais  
Ter que saber  
Quem eu sou...<sup>518</sup>  
Ah! saber quem eu sou...*

---

<sup>518</sup> "Mi partido es un corazón partido / y las ilusiones están todas perdidas/mis sueños/ fueron todos vendidos/ tan barato / que no puedo creer/Ah! No puedo creer... / ese chico / que iba a cambiar el mundo / cambiar el mundo/Frecuenta ahora/ las fiestas del "Grand Monde"... /mis héroes murieron de sobredosis/mis enemigos están en el poder/ideología!/yo quiero una para vivir /ideología! /para vivir /Mi placer/ahora es riesgo de vida / mi sex and drugs no tiene ningún Rock ' roll/ yo pagaré/la cuenta del analista/Para nunca más/ tener que saber / quién soy / Ah! saber quién soy..." CAZUZA, *Ideologia*, [archivo de video] recuperado de: <http://youtu.be/AuZ6ubVXOoo>, último acceso en: 8 Sep. 2013.

*Cazuza – o tempo não pára*, (2004) de Sandra Werneck<sup>519</sup> con codirección de Walter Carvalho<sup>520</sup> es el tercer largometraje de la directora, premiada por las películas *Pequeno dicionário amoroso* (1996) y *Amores possíveis* (2000) siendo también el tercer largometraje de Walter Carvalho, reconocido director de fotografía brasileño.

La película es una biografía musical dramática que retrata la vida del cantautor brasileño desde el principio de su carrera en los escenarios del *Circo Voador*, en 1981, pasando por su trayectoria con el grupo de rock *Barão Vermelho*, después su carrera solista hasta su muerte prematura en 1990 con 32 años a consecuencia del SIDA.

<sup>519</sup> Guionista y Directora carioca de 1951, realizó dos exitosas películas románticas: *Pequeno dicionário amoroso* (1996), ganador del premio a la mejor fotografía y mejor montaje en el Festival de Brasília y *Amores Possíveis* (2000), Premio a la mejor película latinoamericana en el Festival de cine de Sundance. Antes de su primer largometraje, ya era conocida como directora de cine documental, corto y medimetrajes con énfasis en temas sociales. Se destacan *Pena prisão* (1984), premio a mejor película del jurado popular en el Festival de Brasília, *Damas da noite* (1987), mejor película por el jurado popular en el Festival de Cine de Rio y *A guerra dos meninos* (1991), mejor película y dirección en el Festival de Gramado, premio especial del jurado en Festival de documentales de Ámsterdam y el premio OCIC en el Festival de cine de la Habana. En 2004, lanzó *Cazuza – o tempo não pára*, codirigido con Walter Carvalho, campeón nacional del año en la taquilla, con más de 3 millones de espectadores. En 2009, produjo y dirigió *Sonhos roubados* (2009), coautor con José Joffily, Paulo Halm, Michelle Franz, Mauricio Dias y Adriana Falcão. Filmografía seleccionada: *Marina e o tempo* (em desarrollo); *Sonhos roubados* (2009); *Meninas* (2006). Seleccionado para la muestra Panorama en el Festival de Berlín; *Cazuza – o tempo não pára* (2004). Codirigido con Walter Carvalho. Premio de mejor película en el Gran Premio del Cine Brasileño; *Amores possíveis* (2000). Premio de mejor película latino-americana en el Sundance Film Festival; *Pequeno dicionário amoroso* (1996). Premio de mejor fotografía y mejor montaje en el Festival de Brasília; *Pornografia* (1992). Cortometraje codirigido con Murilo Salles; *A guerra dos meninos* (1991). Premio de mejor película y dirección en el Festival de Gramado. Premio especial del jurado en el Festival de Documentales de Ámsterdam y Premio OCIC no Festival de Habana; *Damas da noite* (1987). Premio de mejor película del jurado popular en el Rio Cine Festival; *Pena prisão* (1984). Premio de mejor película del jurado popular en el Festival de Brasília. Disponible en: [http://www.filmebr.com.br/quemequem/html/QEQ\\_profissional.php?get\\_cd\\_profissional=PE496](http://www.filmebr.com.br/quemequem/html/QEQ_profissional.php?get_cd_profissional=PE496), último acceso en: 17 Sep. 2013.

<sup>520</sup> Galardonado director de fotografía, trabajó con grandes nombres del cine brasileño, como Glauber Rocha (*Jorge Amado no cinema*) y Nelson Pereira dos Santos (*Cinema de lágrimas*). Estableció una asociación más constante con el cineasta Walter Salles, con quién trabajó en varias películas. Empezó en el cine trabajando en películas de su hermano, el documentalista Vladimir Carvalho, y como asistente dos directores de fotografía José Medeiros, Dib Lutfi y Fernando Duarte. Hizo también telenovelas y mini-series para TV. Entre los más de 40 premios que ya recibió, incluyen los trofeos en festivales internacionales dedicados a la fotografía, como el *Camera Image*, en Polônia, en que recibió el *Golden Frog* por *Central do Brasil*, y el Festival da Macedônia, donde recibió la Cámara de Plata por *Terra estrangeira* y dos Cámaras de Oro, por *Central do Brasil* y *Lavoura arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho. Por esta película recibió los trofeos de mejor fotografía en los festivales de Cartagena y Habana, el premio da Asociación Brasileña de Cinematografía (ABC) y el Gran Premio BR del Cine Brasileño. Filmografía seleccionada, como Director de fotografía: *Entre vales* (2012), de Philippe Barcinski; *Cara ou coroa* (2012), de Ugo Giorgetti; *Heleno* (2011), de José Henrique Fonseca; *Febre do rato* (2011), de Claudio Assis. Premio de mejor fotografía en el Festival de Paulínia 2011; *Sonhos Roubados* (2009), de Sandra Werneck; *23 anos em sete segundos: o fim do jejum do Corinthians* (2009), de Di Moretti; *A Erva do rato* (2008), de Julio Bressane; *Chega de saudade* (2007), de Laiz Bodanzky; *Cleópatra* (2007), de Julio Bressane. Premio de mejor fotografía en el Festival de Cine de Brasília; *O céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz; *O baixo das bestas* (2006), de Cláudio Assis; *Eu me lembro* (2005), de Edgar Navarro; *Crime delicado* (2005), de Beto Brant. Premio de mejor fotografía en el 10º Festival de Miami; *Veneno da madrugada* (2005), Ruy Guerra. Premio de mejor fotografía en el Festival de Brasília; *A máquina* (2005), de João Falcão; *Entreatos* (2004), de João Moreira Salles; *Cazuza – O tempo não pára* (2004), de Sandra Werneck e Walter Carvalho; *Carandiru* (2003), de Hector Babenco; *Filme de amor* (2003), de Júlio Bressane; *Madame Satã* (2002), de Karim Aïnouz; *Amarelo manga* (2002), de Cláudio Assis; *Lavoura arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho. Premio de mejor fotografía en los festivales de Cartagena y Habana. Premio de la Asociación Brasileña de Cinematografía (ABC) y el Gran Premio Brasil del Cine Brasileño; *Amores possíveis* (2001), de Sandra Werneck; *Abril despedaçado* (2001), de Walter Salles; *O primeiro dia* (2000), de Walter Salles; *Villa-Lobos, uma vida de paixão* (1999), de Zelito Viana; *Notícias de uma guerra particular* (1999), de João Moreira Salles e Kátia Lund; *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles; *Pequeno dicionário amoroso* (1997), de Sandra Werneck; *Cinema de lágrimas* (1995), de Nelson Pereira dos Santos; *Terra estrangeira* (1995), de Walter Salles; *Socorro Nobre* (1995), de Walter Salles; *Krajcberg, o poeta dos vestígios* (1987), de Walter Salles; *Jorge Amado no cinema* (1979), de Glauber Rocha; Como director: *Raul – O início, o fim e o meio* (2011); *Budapeste* (2009); *Moacir arte bruta* (2005); *Cazuza – O tempo não pára* (2004). Codirigido con Sandra Werneck; *Lunário perpétuo* (2003); *Janela da alma* (2002). Codirigido con João Jardim. Disponible en: [http://www.filmebr.com.br/quemequem/html/QEQ\\_profissional.php?get\\_cd\\_profissional=PE496](http://www.filmebr.com.br/quemequem/html/QEQ_profissional.php?get_cd_profissional=PE496), último acceso en: 17 Sep. 2013.

El guión está inspirado en los relatos y confidencias de Lucinha Araújo, la madre del rockero en el libro "Só as mães são felices"<sup>521</sup> (Sólo las madres son felices) donde narra la vida, la personalidad y los conflictos vividos con su hijo. Escrito por Fernando Bonassi y Victor Navas, el guión cuenta episodios de la vida de Cazuza, expone algunos de sus textos, pequeñas descripciones de sí mismo, sus ideales y poesía. En un intento de comprender la personalidad del cantautor y hacer un recorte costumbrista de la época, el texto pierde su fuerza por ser incapaz de captar la esencia más allá del mito, haciendo una lectura superficial repleta de frases hechas. Hay en algunas escenas, una dosis de artificialidad en que Cazuza profiere, siempre que puede, su discurso, declamando a los cuatro vientos sus ideas, como vemos al principio de la película, cuando en voz off dice: *"Cantando inventamos. Inventamos un romance, un anhelo, una mentira... Cantando hacemos historia. Fue gritando que aprendí a cantar: sin vergüenza, sin pecado. Canto para espantar a los demonios, para juntar a los amigos. Para sentir el mundo, para seducir a la vida"*. Se evidencia la intención de presentar, remarcar características del carácter de Cazuza y apreciar su poesía. La película centra el foco de atención en el frenesí alrededor de la imagen del mito, en la personalidad hedonista, libertaria, apasionada y seductora del cantautor. Irreverente, mimado, transgresor, bohemio, un rebelde sin causa buscando un lugar al sol. Cazuza vivió su loca y breve vida con toda la intensidad, encontró en la música la forma de expresar su avidez y fue símbolo de una generación, los años 80 en Brasil, un país que empezaba a liberarse de las amarras de la dictadura militar y los años de represión. Según Cazuza

"Soy de la generación del alucine. Nunca tuve paciencia para los militares, desfile, gente con miedo. Todo el mundo se quedaba paralizado, mudo, anestesiado. No era posible fingir que no pasaba nada. Para cambiar algo que teníamos que gritar, drogarse, ir a la calle, afrontar nuestra propia debilidad. Era una forma de no rendirse. De no quedarse calvo, carga."<sup>522</sup>

---

<sup>521</sup> ARAUJO, Lucinha; ECHEVERRIA, Regina, *Só as mães são felizes*, São Paulo: Editora Globo, 1997.

<sup>522</sup> Ibidem

Fueron tiempos de liberación sexual, hedonismo, drogas y rock and roll, cuando toda una generación vivía sin ideologías<sup>523</sup>, con el beneplácito de la frivolidad sin culpas. No obstante, por detrás de todo eso, subyacía el desafío de la redemocratización y la esperanza de cambiar el cuadro nacional, dominado por una crisis económica avasalladora, generada por las deudas contraídas en el periodo anterior con los proyectos de desarrollo económico que provocaron un alto coste social, la inflación y un estancamiento económico.

Otro tema clave en la película fue el retrato de coraje a la hora de enfrentar el diagnóstico del SIDA, al principio recibido con desesperación, en una época en que la enfermedad era un misterio que representaba la muerte a corto plazo, además de ser blanco de prejuicios y marginación por el desconocimiento total de la enfermedad. Todo ocurrió en el momento álgido de la carrera del compositor, cuando se expresaba con letras autobiográficas en las que cuestionaba la vida, la relación con la enfermedad y la muerte, canciones contundentes, densas y críticas que también dirigían la mirada a la comunidad, a las heridas del país. Fue un periodo de intensa producción artística, con músicas que marcaron el escenario nacional como *“Ideologia, Blues da Piedade, Boas Novas, Brasil, Um Trem para as estrelas, O tempo não pára, Burguesia.*

*Cazuza - o tempo não pára* retrata el recorrido del cantautor con una narrativa lineal por medio de recortes de la vida del poeta. Escuchamos a lo largo de la película, cómo el artista narra en *off* su discurso rebelde, intercalando sus pensamientos con un emotivo viaje por su repertorio musical. Toda la estética del film está impregnada del carácter irreverente que se pretende transponer en la gran pantalla. Conocemos también las referencias literarias que constituyeron una fuente de inspiración para el compositor citando a Federico García Lorca o a los escritores de los que habla con el amigo y productor Ezequiel Neves: Clarice Lispector, Jack Kerouac, Arthur Rimbaud, Henry Miller y Allen Ginsberg. La amistad con Ezequiel fue un gran incentivo para componer y escribir. En la música sus referencias pasaban por la senda de la MPB (Música popular Brasileña) con Cartola, Dolores Duran, Lupicínio Rodrigues, Noel Rosa, Maysa e Dalva

---

<sup>523</sup> Cazuza comenta su canción nombrada *Ideologia* que describe ese cuadro: " *Ideologia* habla de mi generación sin ideología, comprimida entre el 60 y el día de hoy. Me crié durante la dictadura, cuando no podías decir esto o aquello, cuando todo estaba prohibido. Una generación demasiado desunida. En los años 60, la gente está unida por la ideología. '¿Yo soy de izquierdas, tu eres de izquierdas? Entonces somos amigos.' Mi generación se unió por las drogas: él es carca y él está drogado. Droga no es ideología, es una elección personal. Los niños tuvieron la buena fortuna de coger todo hecho..." ARAUJO, Lucinha; ECHEVERRIA, Regina, *Só as mães são felizes*, São Paulo: Editora Globo, 1997, p. 154.

de Oliveira, Rita Lee, Gilberto Gil y Caetano Veloso y por el rock: Janis Joplin, Led Zepelin, Rolling Stones y The Beatles.

El actor elegido para encarnar a Cazuzza fue Daniel Oliveira que, tras un año de empeño, hizo un extraordinario trabajo de interpretación, expresión corporal y voz, consiguiendo captar las sutilezas, gestuales y la forma de hablar de Cazuzza. El parecido traspasa lo físico y llega a conmocionar.

La dirección de arte conducida por Cláudio Amaral Peixoto es un trabajo detallista de reconstitución histórica, creando una ambientación repleta de referencias de la década de 80 presentes en la utilería, figurín y decoración: los carteles de Marilyn Monroe y Che Guevara presentes en la habitación del artista, sus zapatillas *All Star* rojas, las ropas utilizadas en los conciertos, la máquina de escribir del compositor, los aparatos telefónicos, los coches de la época, las cortinas, el mobiliario y los colores intensos. Vemos también la recreación de la primera dirección del espacio cultural *Circo Voador* en la playa del *Arpoador* en Río, “casa” de grupos de teatro, cuna y escenario para importantes artistas entre ellos Cazuzza; se incluyen también localizaciones de puntos frecuentados por el rockero, famosos bares del *Leblon* como la *Pizzería Guanabara* y el *Real Astoria*.



Dirección de arte repleta de referencias de la década de 80 presentes en la utilería, figurín, escenografía y decoración

Podemos incluso resaltar el trabajo de archivo, que puntualiza momentos de la historia de Brasil, como telón de fondo de la vida del artista, contextualizando al espectador en el tiempo. Como ejemplo, destacamos algunas escenas: cuando Cazuzza y

sus amigos miran en el telediario la noticia el atentado del Rio-centro<sup>524</sup>, presentada por el periodista Sergio Chapelin; en el Festival de música *Rock and Rio* en 1985, cuando celebra el termino de la dictadura y la toma de posesión de Tancredo con el tema “*Pro dia nascer feliz*”, exaltando el momento de esperanza que se proyectaba en el publico y construyendo la escena con imágenes reales intercaladas con la escenificación del concierto; meses después vemos al artista con los primeros indicios de la enfermedad, tumbado en la cama mientras atiende a la noticia que informa de la muerte del presidente.

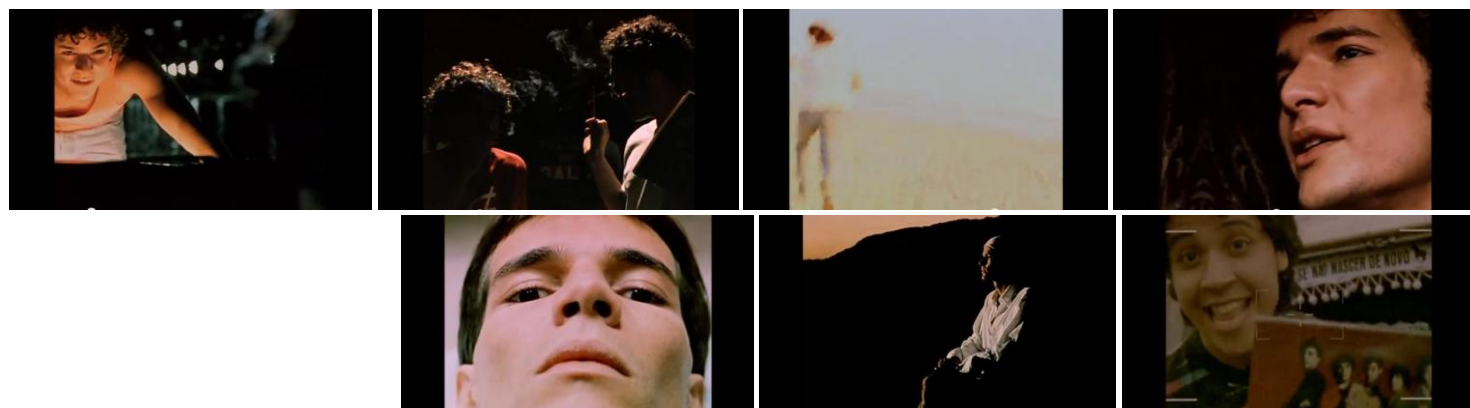


Atentado Rio Centro, Rock and Rio, muerte de Tancredo

<sup>524</sup> El evento Riocentro fue uno de los últimos intentos por parte de militares de “línea dura” del ejército brasileño para contener el proceso “lento, gradual y seguro” de apertura política comenzado en el gobierno Geisel a finales de la década de 1970. Insatisfechos con la posibilidad de que el país volviera a tener representantes para las elecciones directas, los grupos más reaccionarios y deseosos de continuar con el control militar de las instituciones del estado, comenzó a realizar una serie de ataques, principalmente contra los líderes y organizaciones de oposición al régimen militar. El bombardeo de Riocentro fue un frustrado atentado perpetrado en el Riocentro en Rio de Janeiro, en la noche del 30 de abril de 1981, alrededor de 21:00, cuando había un concierto conmemorativo del día del trabajo. Las bombas fueron plantadas por el Sargento William Pereira del Rosario y por el entonces capitán Wilson Machado días, hoy Coronel, que trabaja como educador en la escuela militar de Brasilia. Alrededor de 21:00, con el evento ya en curso, una de las bombas estalló dentro del auto donde estaban ambos militares, en el estacionamiento del Riocentro. El artefacto, que sería instalado en el edificio, explotó antes del tiempo, matando al sargento e hiriendo gravemente al capitán. En la ocasión el gobierno culpó a los radicales de izquierda por el bombardeo. Esta hipótesis ya no tenía apoyo en el momento y actualmente ya ha demostrado, como confesión, que el bombardeo en Riocentro era un intento de los sectores más radicales del gobierno (principalmente el CIE y el SNI) para convencer a sectores del gobierno que era necesaria una nueva ola de represión con el fin de paralizar la lenta apertura política que estaba en marcha. Una segunda explosión se produjo a pocos kilómetros de distancia, en la mini estación responsable por el suministro eléctrico del Riocentro. La bomba fue lanzada sobre la pared de la mini estación, pero explotó en su patio y electricidad del pabellón nunca fue interrumpido. Este episodio es uno de los que marcan la caída del régimen militar en Brasil, que daría lugar en cuatro años a la restauración de la democracia. Disponible en: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Atentado do Riocentro](http://pt.wikipedia.org/wiki/Atentado_do_Riocentro), último acceso 23 Set. 2013. Más información véase: ARGOLLO, José A.; RIBEIRO, Kátia; FORTUNATO, Luiz Alberto, *A direita explosiva no Brasil*, Rio de Janeiro: Editora Mauad, 1996; COUTO, Ronaldo Costa, *Memória viva do regime militar. Brasil 1964-1985*, Rio de Janeiro: Record, 1999. KRISCHKE, Jair, “Os verdadeiros responsáveis pelo atentado do Riocentro. Entrevista especial com Jair Kriskche”, En: Instituto Humanitas Unisinos, 28 Nov. 2012, disponible en: <http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/515928-entrevista-especial-com-jair-kriskche>, último acceso 23 Set. 2013; MOLICA, Fernando (org), *Dez reportagens que abalaram a ditadura*, Rio de Janeiro: Ed. Record, 2005; RIBEIRO, Belisa, *Bomba no Riocentro*, Rio de Janeiro: Sisal Editora, 1999.



Walter Carvalho imprime el tono de la película en la dirección de fotografía que utiliza en momentos el recurso del claroscuro componiendo una iluminación llena de expresividad. Además opta por el formato de Súper 16mm y la cámara en mano en casi todo el rodaje, con tomas largas y trepidantes, manifestando la atmósfera de espontaneidad e inquietud que se quiere plasmar. Además se hace notar una gran cantidad de primeros planos que revelan la intención de acercarse íntimamente al personaje. Podemos observar, de igual modo, la presencia, en algunas escenas, de la estética del VHS tan común en los años 80 con la granulación y la textura de video casero que la caracteriza.



Fotografía: Luz dura, cámara en mano, primeros planos y estética de video.

La música de la película fue compuesta por Guto Graça Mello, productor musical responsable del primer disco del grupo de rock al cual pertenecía Cazuza, *Barão Vermelho*. La dirección musical utiliza el repertorio del cantautor en alrededor de 40 escenas dejando clara la propuesta de acercar la obra del rockero a las nuevas generaciones.

*Cazuza*, tuvo gran acogida de público siendo la película más taquillera de 2004 con 3.082.522 espectadores. Recibió muchos premios en el Gran Premio Cine Brasil, entre ellos: en la categoría de mejor película, mejor actor (Daniel de Oliveira), mejor adaptada guión, mejor montaje, mejor sonido, partitura de música original y mejor cinematografía. También fue nominado a mejor dirección de arte, mejor vestuario, mejor actor de reparto (Emilio de Melo), mejor actriz de reparto (Andrea Beltran) y mejor actriz (Leandra Leal); Vencedor del premio calidad Brasil como mejor actor de



cine de 2004 (Daniel de Oliveira); APCA trofeo al mejor actor (Daniel de Oliveira); Premio Asociación de corresponsales de prensa extranjera como mejor actor de 2004 (Daniel de Oliveira); Premio del Festival de cine brasileño de Miami al mejor actor (Daniel de Oliveira) y mejor película; El premio Ibero-American Film Festival LaCinemaFe mejor película y mejor actor (Daniel de Oliveira). Sin embargo, recibió críticas por la sutileza a la hora de representar la homosexualidad del cantautor<sup>525</sup> y sus matices melodramáticos.

La última secuencia de la película resalta el melodrama en la representación del final de la vida de Cazuza, ya visiblemente débil prediciendo el desenlace trágico. Contemplamos cómo disfrutó de lo poco que le quedaba y se despidió. En la escena toma su último baño de mar acompañado de sus amigos más próximos. Al sonido de la canción "Vida loca vida"<sup>526</sup> como un adiós escuchamos: *"Vida loca vida/Vida breve/ya que no puedo llevarte/quiero que me lleves / Vida loca vida /vida inmensa / nadie nos perdonará/ nuestro crimen no compensa"*, concomitantemente vemos como mira al horizonte y entra en el mar con la ayuda de su guardaespaldas. Con un corte observamos a Cazuza sentado mirando el atardecer en su silla de ruedas, la fotografía imprime el tono dramático a la vez que poético. Con una música de fondo y la voz en *off*, escuchamos lo que el cantautor escribió sobre la vida: *"El amor es la ridiculez de la vida. Nos encontramos con una pureza imposible, una pureza que siempre anochece, y se va. La vida vino y me llevó con ella. Suerte es dejarse ir y aceptar esta idea vaga del paraíso que nos persigue, bonito y breve, como las mariposas que solo viven 24 horas. Morir no duele."*<sup>527</sup> Con una fusión, la pantalla se queda negra apareciendo el letrero: *"Cazuza murió en 1990 a los 32 años. En el mismo año sus padres fundaron la Sociedad Viva Cazuza, que aplica sus derechos autorales en la atención a pacientes portadores del virus VIH."* Un homenaje a la lucha y memoria del cantautor y del trabajo social que desarrollan sus padres desde su muerte. La película se cierra con videos familiares de Cazuza en vida, alegre, como le gustaría permanecer en el recuerdo nacional.

---

<sup>525</sup> SANCHES, Pedro Alexandre; ARANTES, Silvana, "Cazuza da ficção suprime histórias reais", Folha de São Paulo, 10 Jun. 2004. Disponible en: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1006200407.htm>; último acceso en 25 Sep. 2013.

<sup>526</sup> CAZUZA, "Vida louca vida", composición de Lobão interpretada por Cazuza, [archivo de video] recuperado de: <http://youtu.be/i4EIMk5WcHg>, último acceso en: 8 Sep. 2013.

<sup>527</sup> "O amor é o ridículo da vida. A gente procura nele uma pureza impossível, uma pureza que está sempre se pondo, indo embora. A vida veio e me levou com ela. Sorte é se abandonar e aceitar essa vaga idéia de paraíso que nos persegue, bonita e breve, como as borboletas que só vivem 24 horas. Morrer não dói." *Cazuza, o tempo não pára*. [Disco compacto]. Directed by Sandra Werneck y Walter Carvalho. Brasil: Sony Pictures, 2004. 1 DVD: 96 min.



Escenas finales

Es importante resaltar que los documentales y biografías musicales forman parte de una tendencia del cine contemporáneo brasileño que busca promover, rescatar o exaltar la producción musical brasileña, difundiendo la cultura del país. Además de *Cazuza, o tempo não pára*, tenemos como ejemplo: *Meu Tempo é hoje* (2003) de Isabel Jaguaribe; *2 Filhos de Francisco* (2005), de Breno Silveira; *Vinicius* (2005), de Miguel Faria Jr.; *Brasileirinho* (2005), de Mika Kaurismaki; *Loki* (2008), de Paulo Henrique Fontenelli; *Musica para os olhos* (2006) de Lirio Ferreira y Hilton Lacerda; *Palavra (En)cantada* (2008), de Helena Solberg; *Simonal, ninguém sabe o duro que dei* (2008), de Micael Langer, Calvito Leal y Cláudio Manoel; *O Homem que engarrafava nuvens* (2009), de Lirio Ferreira; *Uma noite em 67* (2010), de Renato Terra y Ricardo Calil.

*Se eu fosse você* es una comedia romántica fantástica dirigida, producida y co-escrita por Daniel Filho<sup>528</sup>, actor, director de televisión, productor y cineasta brasileño. Hizo historia en la televisión como productor de telenovelas y fue uno de los fundadores de Globo Filmes permaneciendo ahora como productor artístico. Entre actuación, dirección y producción tiene en su currículo alrededor de 60 telenovelas, 19 series, 16 musicales y 50 películas. *Se Eu fosse você* es una película de cambio de cuerpos tan recurrentes en el cine americano. Podemos ver que la misma premisa ha engendrado producciones como: *Viernes Loco* (1976) de Gary Nelson; *Dos veces yo* (1984) de Carl Reiner; *Like father, like son* (1987) de Rod Daniel; *Big*, (1988), de Penny Marshall; *Hechizo de un beso* (1992), de Norman René; *¡Este cuerpo no es mío!* (2002) de Tom Brady; *El cambiazo* (2011) de David Dobkin.

Como referencia estética a la obra de Daniel Filho, añadimos las cintas costumbristas de la “comedia all’italiana”.<sup>529</sup> Para Ricardo Calil, *Se Eu Fosse Você* es “descen-

<sup>528</sup> Actor y Director de cine y televisión, es uno de los fundadores y directores artísticos de Globo Filmes. Carioca de 1937, comenzó en el cine como actor de *O fuzileiro do amor* (1955), Eurípides Ramos después de pasar por la compañía de teatro de revista de Walter Pinto, en los años 50. Aún como actor, trabajó en películas como *Colégio de brotos* (1956), de Carlos Manga; *Os cafajestes* (1962), de Ruy Guerra, e *Boca de ouro* (1962), de Nelson Pereira dos Santos. Pasó a dirigir para la televisión en 1964, en la TV Excelsior y en 1966 se unió a la Rede Globo, donde ayudó a crear el patrón dramático de la emisora y dirigió o trabajó como actor en más de 50 telenovelas y miniseries. Alternó la función de director de películas como *Pobre príncipe encantado* (1968), *O impossível acontece* (1968), *A cama ao alcance de todos* (1969), *O casal* (1975) y *O cangaceiro trapalhão* (1983), con trabajos como actor en *Os herdeiros* (1970) e *Chuvas de verão* (1977), ambos de Carlos Diegues, e *O beijo no asfalto* (1980), de Bruno Barreto, entre otros. Como director artístico de Globo Filmes, participó en la producción de decenas de películas de largo metraje. Produjo y dirigió *A partilha* y *A dona da história* (2004), adaptaciones de obras de Miguel Falabella y João Falcão, respectivamente. En 2006, dirigió *Se eu fosse você*, gran éxito de taquilla, con 3,6 millones de espectadores. Su secuela, si *Se eu fosse você 2*, lanzado en 2009, superó el éxito del anterior largo y superó la marca de 6 millones las entradas vendidas, convirtiéndose en la película más taquillera de la Retomada hasta entonces. En 2010 dirigió a *Chico Xavier*, que se convirtió en una de las películas más exitosas del año, con más de 3 millones de espectadores. Filmografía seleccionada Como director: *Confissões de adolescente* (2013). Codirigido com Cris D’Amato; *Chico Xavier* (2010); *Se eu fosse você 2* (2009); *Tempos de paz* (2009); *O primo Basílio* (2007); *Se eu fosse você* (2006); *Muito gelo e dois dedos d’água* (2006); *A dona da história* (2004); *A partilha* (2001); *O cangaceiro trapalhão* (1983); *O casal* (1975); *A cama ao alcance de todos* (1969); *Pobre príncipe encantado* (1968); *O impossível acontece* (1968); Disponible en: [http://www.filmebr.com.br/quemequem/html/QEQ\\_profissional.php?get\\_cd\\_profissional=PE129](http://www.filmebr.com.br/quemequem/html/QEQ_profissional.php?get_cd_profissional=PE129); Último acceso en: 28 Sep. 2013. Más información: RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe (2000). “Filho, Daniel”. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac.

<sup>529</sup> “La «Commedia all’italiana» es la manera en que se denomina un estilo de comedia cinematográfica nacida en Italia a fines de los años ‘50, con la película “Los Desconocidos de Siempre” de Mario Monicelli. La expresión fue concebida parafraseando el título de uno de los primeros sucesos de esta corriente, «Divorzio all’italiana» de Pietro Germi. Más que un verdadero “género”, con “Comedia a la Italiana” se señala un feliz periodo creativo en el cual a los argumentos de las tradicionales comedias brillantes, se le agregaron contenidos profundos y actuales: a las situaciones cómicas y a los motivos típicos de la comedia tradicional, se le suma con ironía una punzante sátira de costumbres, que reflexiona sobre la evolución de la sociedad italiana de esa época (1958 -1975 aprox.). En los años de mayor suceso de este tipo de filmes, Italia vive el “Boom” económico y un cambio radical de mentalidad y de costumbres, el nacimiento de una nueva relación con el poder y con la fe, la búsqueda de nuevas formas de emancipación económica y social, en el trabajo, en la familia, en el matrimonio. De todos estos fermentos y contradicciones dan testimonios irónicos y divertidos los más grandes y talentosos guionistas, actores, directores y productores de comedia de esa época.” DULCE, José Andrés, “Mario Monicelli”, en: *Festival Internacional de Cine de San Sebastián / Filmoteca Española*, 2008. Más información: BRUNETTA, Gian Piero (Org.), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo económico*, Torino: Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1996; BONDANELLA, Peter, *Italian cinema: from neorealism to the present*, New York –

diente de la tradición de la comedia italiana que se basa en el aspaviento físico y en el chiste tosco.”<sup>530</sup> Sin embargo podemos destacar que de algún modo la herencia<sup>531</sup> navega en la superficie ya que la película no consigue tocar la profundidad agridulce, “la comicidad en la melancolía”, la ironía crítica y sarcasmo presente en la comedia costumbrista italiana, dando paso al humor fácil de alcance popular y el vaciamiento de contenido.

La cinta, ligera y liviana, muestra situaciones domésticas de corte cómico basadas en el intercambio de cuerpos entre marido y mujer: el intercambio de papeles, la otredad, el “estar en los zapatos del otro” dentro de la perspectiva de la vida íntima de una pareja donde se supone que “Los hombres son de Marte y las mujeres de Venus”<sup>532</sup>. Por medio de la risa, de un humor más directo que sutil, la película ratifica y se burla de una sarta de estereotipos de género. Anclada en clichés que predeterminan el rol de las mujeres (ama de casa, dependiente, consumista, fútil, sensible, apaciguadora, débil y mala conductora) y de los hombres (empresario, autoritario, proveedor, dinámico, egoísta, rudo y machista), además de redundar, en los personajes restantes, viejos arquetipos (el joven socio inescrupuloso, la amiga pija, la madre acaparadora y la secretaria “buenorra” que sirve como cebo para conquistar un cliente).

El humor en la película no está al servicio de la crítica o del testimonio irónico, sino más bien, reitera el uso de comicidad a favor de una visión conservadora y reaccionaria destinada a un público específico: la clase media alta brasileña con sus “rasgos, sus miedos, sus gustos, fetiches y sueños de consumo”<sup>533</sup>. Es la institucionalización de los valores de la clase adinerada. Eso retrata el contexto histórico social del país que en los últimos años ha visto nacer los “nuevos ricos” provenientes del crecimiento económico<sup>534</sup> y estabilidad. Esa nueva clase media- alta es el público del cine brasileño

---

London: The Continuum International Publishing Group, 3.ed., 2004; GIACOVELLI, Enrico, *La commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*, Roma: Gremese Editore, nuova edizione illustrata, riveduta e aggiornata, 1995; LANZONI, Rémi Fournier, *Comedy Italian Style. The golden age of italian film comedies*, New York –London: The Continuum International Publishing Group, 2008; TIRRI, Néstor, *Habíamos amado tanto a Cinecittà*, Buenos Aires, Paidós, 2006.

<sup>530</sup> CALIL, Ricardo, “Se Eu Fosse Você, de Daniel Filho (Brasil, 2005)”, en: *Revista Cinética*, disponible en: <http://www.revistacinetica.com.br/seeufossevc.htm>; último acceso en 05 Oct. 2013.

<sup>531</sup> El director en entrevista afirma: “Mi mayor influencia son las comedias italianas, con las que me crié. Yo estoy más conectado a Alberto Sordi, Totò, Nino Manfredi, Vittorio Gassman, Ettore Scola e incluso a Federico Fellini, un genio muy gracioso. Prefiero que comparen mis comedias a las italianas o incluso a una *Chanchada* que a películas de Meg Ryan.” RANGEL, María Lucia, “Entrevista Daniel Filho: “Faço pizza, mas das boas”. En: *Revista Bravo!* São Paulo, n. 138, fev. 2009.

<sup>532</sup> GRAY, John. Los hombres son de Marte, las mujeres de Venus. Madrid: Grijalbo, 2004.

<sup>533</sup> OLIVEIRA JR, Luiz Carlos, “O Mito e a realidade do cinema brasileiro”, en: *Revista Contracampo*, disponible en: <http://www.contracampo.com.br/94/pgmitorealidade.htm>; último acceso en: 05 Oct. 2013.

<sup>534</sup> Más información disponible en: <http://latinamerica hoy.es/2013/03/07/brasil-claves-crecimiento-economico/>; último acceso en 08 Oct. 2013.

en la salas de exhibición. Lo que interesa no son cuestionamientos sociales, sino el enfoque de sus dramas privados y conflictos engendrados en sus relaciones personales.

Nos acercamos a la historia de una pareja de clase media-alta con pequeños problemas en el matrimonio, inmersos en una rutina de peleas, incapaces de comprender lo que pasa en la cabeza del otro. Claudio es el exitoso dueño de una agencia de publicidad y Helena es la profesora de música del coro de un colegio religioso. Un día, después de una discusión y de una misteriosa conjunción de Venus, Marte y la Tierra, se despiertan con los cuerpos (almas) cambiados, viéndose obligados a asumir la rutina de su pareja, lo que implica vivir las angustias del otro en primera persona. Los personajes pasan a vivir situaciones desconocidas para ellos y deben intentar superar los obstáculos aprendiendo más sobre el otro. Ella necesita conquistar la cuenta para que la agencia no sea vendida creando una campaña cuyo el publico es femenino, (casi un plagio de la película “¿En qué piensan las mujeres?”, (2000) de Nancy Meyers protagonizada por Mel Gibson); él tiene que asumir el coro que se prepara para su primera presentación (las escenas finales del coro nos recuerdan a la película “*Sister act*”, (1992) protagonizada por Whoopi Goldberg y dirigida por Emile Ardolino).

A partir del intercambio, hay una sucesión de escenas cómicas: la simulación de la feminidad de Helena en la piel de Claudio (voz fina, gestuales más amanerados, coreografía en la consulta médica de la mejor amiga, el baile acuático, episodio del baño masculino, el intento de hacer sexo con los cuerpos intercambiados); y Claudio en el cuerpo de Helena ejerciendo su “lado masculino” (dificultad de adaptarse al uso de tacones, distintos hábitos en el desayuno, forma de conducir agresiva, gestualidad y vocabulario más duros, extroversión, sentido de humor, chistes machistas), todo representado en actuaciones afectadas repletas de aspectos risibles de la vida cotidiana. El efecto perseguido es la creación de situaciones cómicas mediante el juego de equívocos sexuales donde la contraposición de personalidades motiva en gran medida los gags.



Helena y Claudio con los cuerpos cambiados, gestuales afectados y cambio de actitud.

El guión escrito a ocho manos, tiene la firma de Adriana Falcão, Daniel Filho, Renê Belmonte, Carlos Gregório, basado en el argumento de Carlos Gregório y Roberto Frota. Es irregular, compuesto de personajes reconocibles para el gran público, contruidos con superficialidad y lugares comunes. El texto está colmado de chistes manidos y sin originalidad, que evidencian la búsqueda de la comunicación directa con el espectador por un discurso asequible, desmenuzado, de un humor llano que se sostiene y dialoga con prejuicios y estereotipos solidificados en la sociedad.<sup>535</sup>

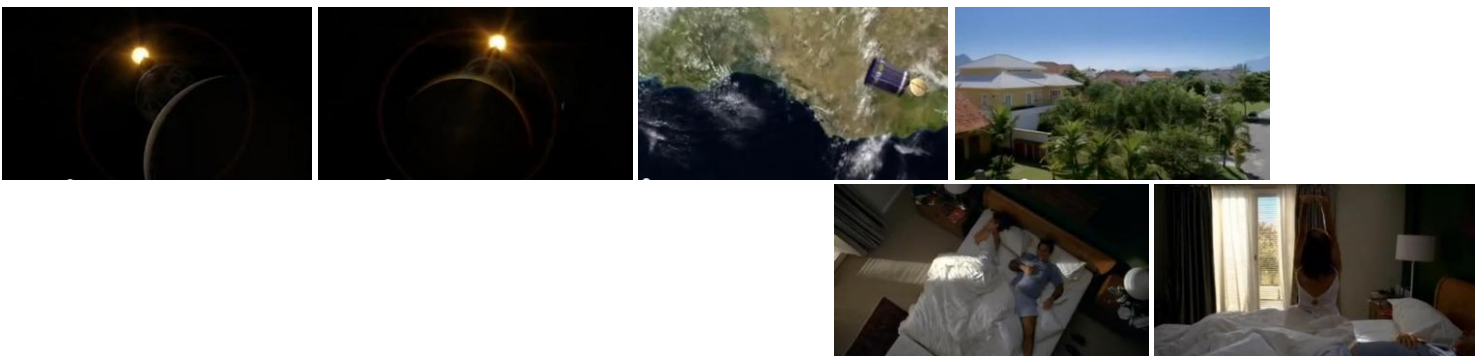
*Se eu fosse você* sigue los patrones del cine de género con una estructura narrativa clásica (introducción, nudo y desenlace complaciente), posee un formato estético cargado de la artificialidad de las telenovelas con una pizca de inspiración de las *sit-coms*, una puesta en escena aséptica, diálogos marcados y sin naturalidad, uso de *merchandising*, además de tener en el reparto su propio *star system* televisivo. Queda clara la intención comercial de la película que está acorde con las exigencias del mercado y del público.



Merchandising marca de cerveza, telefonía móvil entre otros.

<sup>535</sup> Sobre el tema del humor ver el documental "O Riso dos outros" (2012) de Pedro Arantes, que hace cuestionamientos sobre la ética en el humor, sus fundamentos, los tipos de chistes, el refuerzo de estereotipos, lo políticamente incorrecto y la censura.

La primera escena de la película remarca el tono fantasioso de este tipo de comedia, donde la lógica da paso a la imaginación, anticipando que una fuerza extraña someterá a los protagonistas a todo tipo de situaciones jocosas. Hay así una aclaración en off sobre una conjunción astral (que más tarde intuimos que será la causa del cambio de cuerpos): *“El planeta tierra es ladeado por los planetas: Venus y Marte. Cada 7.850 mil años y 130 días ellos se alinean. El día es hoy.”* Con un zoom nos acercamos a la tierra, a la ciudad de Río de Janeiro, en una urbanización, en la casa de una pareja acaudalada. En los momentos que siguen, vemos la presentación de los personajes y del espacio con la intención de remarcar e identificar pequeños rasgos de personalidad y manías rutinarias. Las escenas son huellas dejadas para que el espectador visualice las diferencias de comportamiento entre Helena y Claudio, que más tarde se podrán evidentes después del intercambio.



Presentación del espacio geográfico, del hilo conductor y de los personajes.

La dirección de arte de Marcos Flaksman apuesta por un ambiente despejado y limpio con una paleta de colores armónica. Escenografía, utilería y vestuario son coherentes con el universo retratado, creando unidad visual entre el espacio y sus personajes. Vemos en la pantalla la ostentación de un patrón de vida adinerado.

La fotografía de José Roberto Eliezer utiliza luz artificial, suave, difusa, sin contrastes. Se hace notar el uso excesivo de plano y contra plano, encuadres cerrados y planos cortos sin profundidad de campo.

*Se eu fosse você* tuvo gran acogida entre el público, fue la película más vista en 2006 con 3.644.955 espectadores. Por el contrario, recibió duras críticas por su humor superficial, por la búsqueda de la risa conservadora basada en el abuso de los clichés

de género. Según Ruy Gardnier “la película tiene el único y triste papel de hacernos constatar que la risa del brasileño sigue siendo uno de sus aspectos más reaccionarios.”<sup>536</sup> Fue vencedora del premio de mejor *merchandising* en el Festival del Rio de Janeiro (2006) y su secuela “*Se eu fosse você 2*” (2009) llevó a los cines a 6.137.345 espectadores. Según reportaje del portal de noticias Globo News: “Las comedias son responsables por 96% de la renta bruta del cine nacional. El género lleva a las salas del país, en media, dos millones de espectadores por lanzamiento, lo que generó un ingreso de 500 millones de reales en la última década.”<sup>537</sup>

Las comedias son claramente el género de mayor éxito comercial del cine contemporáneo brasileño. Podemos destacar algunas producciones que siguen el mismo patrón estético y fueron éxitos de taquilla:

*Lisbela e o Prisioneiro* (2003), Guell Arraes; *Os Normais* (2003), José Alvarenga Jr; *A dona da historia* (2004), Daniel Filho; *Sexo, amor e traição*, Jorge Fernando; *A mulher invisível* (2009) Cláudio Torres; *Divã* (2009), José Alvarenga Jr y *De pernas pro ar* (2010), Roberto Santucci.

---

<sup>536</sup> GARDNIER, Ruy, “Se eu fosse você,” en: *Revista Contracampo*, disponible en: <http://www.contracampo.com.br/78/seeufossevoce.htm>; último acceso en: 05 Oct. 2013.

<sup>537</sup> “Comédias são responsáveis por 96% da renda bruta do cinema nacional”, En: *Globo News*, 08/04/2013, disponible en: <http://g1.globo.com/globo-news/noticia/2013/04/comedias-sao-responsaveis-por-96-da-renda-bruta-do-cinema-nacional.html>; último acceso en: 05 Oct. 2013.



*Mutum*, (2007) es el primer largometraje de Sandra Kogut<sup>538</sup>, una coproducción entre la productora Tambellini y la francesa Gloria Films, con la participación del *Fonds Sud Cinéma*, de la cadena de televisión *Arte France* y el apoyo de la *Video Filmes*. La película es una ficción poética que tiene las bases ancladas en el realismo documental. El reparto está formado en su mayoría por actores no profesionales resaltando la búsqueda de actuaciones naturales. La propuesta estética es minimalista, sutil, donde el discurso y la palabra abren espacio a los silencios interiores y los sonidos exaltan estados de espíritu. Hay en la composición una exposición que resalta los sentidos, buscando el equilibrio entre la palabra, la imagen y el sonido. Para Cléber Eduardo, *Mutum* es un “Film atento a los sonidos y económico en las palabras, atento a los gestos y sobrio en las acciones, empeñado en detenerse en lo mínimo sin estilizar o convertirlo en concepto estético.”<sup>539</sup>

La película es una intensa inmersión en el universo de Thiago, un niño de diez años, sensible, delicado y emotivo, a través del cual vemos el *Mutum*. De la mano del personaje, nos adentramos en la vida sencilla de una familia *sertaneja*, conociendo su entorno por medio de su mirada. Vemos en las escenas las experiencias de Thiago, su relación y forma de entender el mundo nebuloso que le rodea. *Mutum* revela el proceso de maduración del personaje que afronta la resignación, la amargura y la brutalidad del lugar con ternura, exhibiendo la transición de la infancia hacia la vida adulta. Thiago, con una pequeña dosis de melancolía, observa extrañado el autoritarismo del pa-

<sup>538</sup> Directora y documentalista, trabaja con el cine hace más de veinte años, empleando diferentes medios y formatos: documentales, películas experimentales, ficciones y instalaciones. Nacida en Río de Janeiro en 1965, vivió y trabajó en Francia y en Estados Unidos. Participó en exposiciones en galerías de arte en Brasil y en el extranjero, dirigió películas de publicidad, videoclips y fue Directora artística de la Globograph. Participó en la creación de 1996 del programa *Brasil Legal*, en la Tv Globo, del que fue directora general. Realizó, entre otros, la serie *Parabolic People* (rondada en París, Nueva York, Moscú, Tokio, Dakar y Río), exhibida en siete países y ganador de varios premios internacionales. Dirigió el cortometraje *Lá e Cá* (coproducido para la TV francesa Canal Plus y la Fundación McArthur en los Estados Unidos, ganador de varios premios internacionales). Su primer largometraje fue el documental *Pasaporte Húngaro* (2003), una coproducción entre Francia, Bélgica, Hungría y Brasil que participó en varios festivales nacionales e internacionales. En 2003, llevó a cabo el documental francés *Passagers d'Orsay* (producido por el Museo de Orsay junto con la televisión francesa). Su primer largometraje de ficción, *Mutum* (2007), basada en la historia *Miguelim* de João Guimarães Rosa, es una producción franco-brasileña. En 2007, *Mutum* fue la película de cierre de la *Quincena de los realizadores* en el Festival de Cannes y a principios de 2008 fue seleccionado para el Festival de cine de Berlín, en la muestra *Generation Kplus*, dedicado a las películas para niños, donde fue premiado con una mención especial. Disponible en: [http://www.filmebr.com.br/quemequem/html/QEQ\\_profissional.php?get\\_cd\\_profissional=PE714](http://www.filmebr.com.br/quemequem/html/QEQ_profissional.php?get_cd_profissional=PE714) último acceso en 28 oct. 2013.

<sup>539</sup> CLÉBER, Eduardo, “*Mutum*, de Sandra Kogut (Brasil/França, 2007)”, En: Revista Cinética, disponible en: <http://www.revistacinetica.com.br/mutum.htm>, último acceso en 28 oct. 2013.

dre, la partida del tío, la pérdida de Rebeca (su mascota), la enfermedad y muerte de su hermano mayor. Sucesivamente, vemos como el personaje enfrenta el miedo a la muerte, la pérdida, la ausencia de personas queridas y la despedida de la infancia.

*Mutum* fue rodado en el *sertão* de Minas Gerais, en una región aislada tanto económica como geográficamente, que representa no solamente un lugar, sino un territorio simbólico, “paisaje interior, el pasado y la infancia que crece en el imaginario brasileño.”<sup>540</sup> Para Sandra Kogut

El Mutum simboliza la infancia, tiene un bosque oscuro y sobrecogedor, las peleas oídas detrás de la puerta, las conversaciones ocultas de los hermanos en el cuarto antes de ir a la cama, en la oscuridad, las tormentas. Y también las bromas, la complicidad. Los paisajes son paisajes internos; la naturaleza es el mundo interior de los personajes.<sup>541</sup>

El guión, escrito por Sandra Kogut y Ana Luiza Martins Costa, se inspiraba en la novela “*Campo Geral*” (*Manuelzão y Miguilim*), de João Guimarães Rosa, miembro de la Academia Brasileña de Letras, considerado el mayor escritor brasileño del siglo XX, autor de obras maestras como *Sagarana* y *Grande Sertão: Veredas*. El autor es conocido por sus innovaciones de lenguaje, como un inventor de palabras<sup>542</sup>, de experimentos lingüísticos, hallazgos literarios y metáforas inspiradas por la tradición oral popular del *sertanejo*, repleto de expresiones regionales mezcladas con palabras extranjeras, dando forma así a un léxico fantástico. En su ficción, la naturaleza, más que escenario, era un personaje actuante. Sus obras renovaron la novela brasileña. El libro *Manuelzão y Miguilim* es una fábula de autoconocimiento que revela con una narrativa lírica la capacidad de Guimarães a la hora de recrear el mundo desde la perspectiva infantil.

---

<sup>540</sup> GARBARZ, Franck, “Entrevista com a diretora”, En: *Comunicado de prensa*, disponible en <http://www.mutumofilme.com.br/entrevista.htm>, último acceso en 28 oct. 2013.

<sup>541</sup> FERRARI, Márcio, “Entrevista Sandra Kogut: “Miguilim” de Guimarães Rosa chega à tela em Cannes”, En: *Uol Cinema*, disponible en: <http://subrosa3.wordpress.com/2007/05/24/guimaraes-rosa-no-cinema-mutum/>, último acceso en 28 Oct. 2013.

<sup>542</sup> Inventor de palabras y una sintaxis extraña, su estilo a menudo es comparado con el de James Joyce. Gran conocedor del *sertão*, Guimarães Rosa toma inspiración de la tradición oral y el lenguaje concreto del *sertanejo*, donde predominan imágenes de la naturaleza. Pero el idioma particular de sus personajes es una mezcla de expresiones regionales con las aportaciones de varios otros idiomas, formando un lenguaje imaginario. Con su poder creativo y la imaginación deslumbrante, causó una verdadera revolución en la literatura brasileña, innovando en la lengua, en las tramas y la cosmovisión de sus personajes, transformando el *sertão* en un modelo del universo. El *sertão* de Guimarães Rosa es el mundo. GARBARZ, Franck, “Entrevista com a diretora”, En: *Comunicado de prensa*, disponible en <http://www.mutumofilme.com.br/entrevista.htm>, último acceso en 28 Oct. 2013.

Para Sandra Kogut, más que una adaptación *Mutum* es un dialogo con la novela porque preserva lo que tiene de esencial: las sensaciones de la infancia.<sup>543</sup>

En principio quería trabajar solamente con lo que recordaba del libro, sin releerlo. Pensé que era importante proteger la conexión profunda que tuve con este libro, que había sido grabado en mí. Sólo en un segundo momento que volvimos a él – escribí el guión junto con Ana Luiza Martins, gran conocedora de la obra de Guimarães Rosa – cuando ya existía el principio de algo. La película no es exactamente una adaptación, creo que es más una conversación con el libro. El guión no paró de cambiar en cada etapa de la realización de la película y los muchos viajes por el *sertão* fueron fundamentales para mantenerlo cerca de una cosa viva.<sup>544</sup>

Sandra busca acercarse íntimamente al universo atemporal de Guimarães Rosa y de los personajes, transmitiendo sus sentimientos y sensaciones por medio de detalles sobre el entorno y la forma de vida en el *sertão*, donde “los paisajes del libro – y de la película son paisajes internos”. Esa preocupación se evidencia en el trabajo de documentación, en la preparación del reparto y en el guión, que intenta preservar con delicadeza la atmosfera del lugar. En el *sertão* de hoy día todavía existe el aislamiento, el difícil acceso a las escuelas y hospitales, además de una cultura arraigada en la tradición y la educación religiosa. Todo eso fue reconstruido en la pantalla, tratando de revelar ese universo con sencillez y verdad, creando una ambientación naturalista y huyendo de cualquier vestigio de artificialidad. Sandra Kogut nos dice

Como vengo del documental, para mí era importante trabajar las relaciones entre las personas y crear tensiones dramáticas que no pareciesen artificiales. Durante el rodaje, el elenco siempre estuvo presente en el plató, aunque no apareciesen en la escena. La madre consolaba Thiago fuera del cuadro cuando tomaba una bronca, aun-

---

<sup>543</sup> GARBARZ, Franck, “Entrevista com a diretora”, En: *Notas de prensa*, disponible en <http://www.mutumofilme.com.br/entrevista.htm>, último acceso en 28 oct. 2013.

<sup>544</sup> Idem.

que yo no lo grabase. Mucho trabajo se ha realizado fuera del cuadro para mantener las relaciones entre ellos siempre en primer plano. Esto permitía que los actores no se sintiesen dominados por el dispositivo del cine, sin jamás olvidarse de que estábamos haciendo una película.<sup>545</sup>

Para asegurar la intención pretendida, la directora optó por elegir las localizaciones en función del origen de las personas que participaban en la película (actores no profesionales), con la intención de que actuasen como si estuviesen en casa. Con este mismo afán de veracidad, el núcleo familiar que protagoniza la película estuvo conviviendo durante dos meses, trabajando juntos, cuidando de los animales y de la vida en una granja. Y todo ello, repetimos, con el objetivo de crear relaciones reales y transmitir esa “verdad” en sus actuaciones. A ello se añade la utilización de la ropa personal y de los juguetes de los actores, así como el hecho de mantener el nombre real de los actores Thiago y Felipe (Thiago da Silva Mariz y Wallison Felipe Real Barroso, los hermanos Miguilim y Dito en la novela) al creer imposible que, después del periodo de convivencia, pudieran llamarse por otro nombre.

Según Kogut

La mayor parte de las personas que trabaja en la película no son actores profesionales. La mayoría de los niños y los vaqueros nunca fueron al cine. *MUTUM* es el resultado de un trabajo preparatorio durante mucho tiempo, en el cual el elenco vivió junto en la granja donde ocurre la historia. Poco a poco se formó una familia, incluso antes del comienzo del rodaje. Compartieron una experiencia de vida, directamente ligada a la historia contada en la película. Nadie leyó el guión. Todo fue transmitido oralmente y el trabajo de actuación se construyó a partir de la proximidad entre sus vidas y sus personajes.<sup>546</sup>

Los personajes principales presentes en la película son: Thiago, Felipe el hermano mayor, el padre Bero, la madre Nhanina, tío Terez, Rosa y abuela Izidra.

---

<sup>545</sup> GARBARZ, Franck, op. cit.

<sup>546</sup> *Ibidem*

La narrativa, que se concentra en el proceso de maduración del personaje, sigue un ritmo lineal, estando al mismo tiempo repleta de elipsis con las que establece un juego de escondites que no llega a revelar los momentos dramáticos, la catarsis, dejando más bien claro cómo los hechos son percibidos implícitamente por el punto de vista turbio de Thiago y su interpretación del mundo adulto. Se hace notar en la composición de las escenas una dinámica entre lo oculto y lo sugerido diluidos por la mirada del protagonista.

En la primera secuencia, nos encontramos con la presentación del espacio y los personajes, quedando claro desde el primer momento que la historia será contada según las percepciones y sentimientos de Thiago. En primer plano, y a través de una cámara subjetiva (el punto de vista del protagonista) vemos las crines de un caballo sobre el que cabalga el protagonista mientras su tío conduce al animal. La cámara es inestable y se mueve como Thiago arriba del caballo. Escuchamos la respiración, el trote y los ruidos de los pájaros. Todavía con el mismo sonido ambiente, vemos en negro el letrero que presenta la película *Mutum* y que poco a poco se desvanece simbolizando metafóricamente la visión opaca del personaje. A continuación, aparece un plano general fijo del *sertão*, escuchando paralelamente el sonido del viento y de los pájaros y observando la entrada de Thiago montado a caballo y de su tío. En la secuencia observamos la llegada del niño a casa después de un viaje para la Crisma.



Secuencia inicial, el Mutum bajo la mirada de Thiago

A partir de entonces, vemos cómo el personaje se relaciona con el ambiente árido, con sus hermanos; observamos los juegos infantiles, las charlas, los afectos, los abrazos, las sonrisas, las miradas atentas, las señales de complicidad y como observa las tensiones familiares, el conformismo de la madre, el resentimiento y autoritarismo del padre. La composición fílmica está dominada por una estética que evoca lo cotidiano, desnudando sentimientos y afectos. Las imágenes están llenas de significado, a través de planos y encuadres que guían nuestros sentidos para sumergirnos en el universo de Thiago. Nada en la película es gratuito. Para ello, la directora opta por un trabajo minucioso y discreto, repleto de encuadres cercanos y planos detalle con los que desvelan miradas y transmite sensaciones, texturas, emociones. Hay momentos en que la cámara parece no existir. Hay momentos en que la cámara parece no existir. La fotografía de Mauro Pinheiro no utiliza luz artificial, exhibe colores difusos, busca en todo momento la captación de la naturalidad. Vemos la cámara en mano que acompaña la mirada o los pasos del personaje, intercalada con planos fijos, externos, con profundidad de campo (que enfatizan la grandeza del lugar) y planos cerrados, subjetivos. El ritmo queda definido por la subjetividad, de modo que la velocidad da lugar a la lentitud, como una invitación a la reflexión. La dirección de arte de Marcos Pedroso está acorde con la atmosfera pretendida, es minimalista, delicada y natural.



Planos y encuadres

El sonido juega un importante papel para la carga expresiva de la película, que queda plena de vida, de sensaciones y de significado que desvelan el equilibrio establecido con la percepción de Thiago. Sandra destaca

Sucede, a veces, que cerramos los ojos para oír mejor. El sonido se vuelve más interno, nuestra percepción cambia y, aunque tratamos de identificar lo que estamos escuchando, los sonidos parecen salir de nuestra cabeza. El sonido de la película es un poco como eso también: no es realista, es un sonido interno. El Expresa las sensaciones de Thiago – este niño "inadaptado", que nunca sabe lo que está pasando a su alrededor. El sonido traduce sus miedos, la incompreensión del mundo en que vive. No es descriptivo, es sensorial. Por eso la única canción en la película está hecha con los sonidos de la naturaleza.<sup>547</sup>

Una secuencia resalta el equilibrio expresivo entre imagen y sonido en una perfecta conjunción llena de significado. Tras el adulterio de Nanhina con Terez, Izidra expulsa a Terez de casa con miedo de una reacción violenta de Bero. El entorno de Thiago comienza a desmoronarse. La partida del tío es presentada con la llegada de una tormenta, una metáfora de los momentos difíciles que vendrán. Hay una atmósfera de tristeza, todo lleva a la desolación, la casa vacía, la ausencia, la pérdida. La tempestad simboliza el torbellino de sentimientos de Thiago. Paralelamente a las imágenes, escuchamos cómo sopla fuerte el viento que se lleva todo por delante, los truenos, el ruido de los árboles moviéndose por el aire, los animales nerviosos y la lluvia. Todo denota el estado de ánimo del personaje. En la secuencia siguiente, todavía bajo la tormenta, Felipe y Thiago hablan sobre el miedo de la muerte y del castigo divino. Según Felipe *“por culpa de papá, mamá y tío Terez... Dios está cabreado con nosotros”*, ya Thiago pregunta al hermano: *“¿Felipe, si papá se quedara enojado con nosotros, me pregunto si nos echaría de casa, en la oscuridad, bajo la lluvia, sin saber adónde ir?”* La frase revela la falta de entendimiento de las tensiones del mundo adulto y el miedo de Thiago de que su padre se enfade por ser diferente de los demás.

---

<sup>547</sup> Ibídem



La tormenta representa los sentimientos del personaje

Los recursos sensoriales expresos en *Mutum*, acercan al espectador a las experiencias sensitivas y emocionales de Thiago, que sufre de una miopía física y simbólica. Un día, por casualidad, la familia recibe la visita de un médico que descubre que el niño padece una enfermedad. Su carácter introspectivo, distraído, su necesidad del toque, “su inadaptación” al lugar es causado por incapacidad de ver bien. De ahí la exacerbación de los demás sentidos, tan presentes en la película. Ya hacia el final Thiago recibe la invitación del médico que le ofrece la posibilidad tener una nueva vida lejos de ahí, en la ciudad. Thiago se despide del *Mutum*, lo mira como si lo hubiera visto por primera vez, quiere guardar en la memoria la belleza y los afectos del lugar. Mira a cada uno, sus hermanos, la abuela, el tío, la madre. Las gafas aquí simbolizan el fin de un ciclo tras un doloroso proceso de maduración. Ahora el personaje está preparado para vivir otra etapa de la vida, con otro nivel de comprensión. La secuencia construye poéticamente el fin de la jornada, la despedida del *Mutum* y de la infancia.





La despedida del Mutum

La película tuvo buena acogida por la crítica para Eduardo Valente la película es “Una mirada dulce y amarga para la vida”<sup>548</sup>, la revista *Variety* dijo sobre el film: “Seductor. Captura la perplejidad infantil frente a la vida adulta.”<sup>549</sup> *Mutum* participó del cierre de la Quincena de realizadores del Festival de Cannes en 2007; además de estar presente en los festivales: Toronto International Film Festival, selección oficial 2007; London International Film Festival, selección oficial 2007; Festival de Biarritz, Francia 2007; Festival Internacional de cine de Pusan, Corea; Festival Internacional de Bogotá, selección oficial 2007; Festival de cine internacional de Kiev, selección oficial 2007. También fue ganador del Festival de Río con el premio a mejor película (2007); Ganador del premio de mención especial para la directora Sandra Kogut en el Festival de Berlin (2008); Ganador de los premios de mejor película, mejor guión, mejor dirección, mejor dirección de arte, en el 15º Festival de cine y video de Cuiabá (2008); Ganador del premio Dioraphte en el Festival internacional de Rotterdam (2008);

*Mutum*, se destaca como adaptación, Kogut consigue dotar la película de humanidad, realismo y significado. La directora capta la esencia de la literatura de Guimarães Rosa, que expone cuestionamientos existenciales (la búsqueda de la esencia de la vida, los temores y preguntas sobre la muerte) desde la pureza e ingenuidad de la infancia.

<sup>548</sup> VALENTE, Eduardo, “Cinema de/por mulheres: Kogut, Breillat, Kawase, Bonnaire, Katz”, en: *Revista Cinética*, disponible en: <http://www.revistacinetica.com.br/cannes07mulheres.htm>, último acceso 30 Oct. 2013.

<sup>549</sup> Ibídem

Además de *Mutum*, podemos citar algunas películas que realizan con primor la labor de representar cinematográficamente los dramas familiares. Entre ellas están: *Bicho de sete cabeças* (2000), de Laís Bodanzky; *Abril despedaçado* (2001), de Walter Salles; *Lavoura arcaica* (2001) de Luiz Fernando Carvalho; *O ano que meus pais saíram de férias* (2006), de Cao Hamburger.

Hemos visto a lo largo del panorama temático diferentes visiones sobre Brasil que buscan iluminar la senda para descubrir su identidad, esencia, territorios simbólicos, realidad social, historia y cultura. Son huellas sobre lo que fue producido entre 1994 y 2010. Los temas, personajes y escenarios de ese periodo componen el cine contemporáneo brasileño, construyendo en imágenes la complejidad de un país de contrastes.



## 11. CONCLUSIONES: EFECTOS DEL CINE ACTUAL BRASILEÑO EN LA CONSTRUCCIÓN DEL SENTIDO Y DEL IMAGINARIO COLECTIVO

### EL ROSTRO DE BRASIL EN EL CINE CONTEMPORÁNEO BRASILEÑO





## 11. Conclusiones: efectos del cine actual brasileño en la construcción del sentido y del imaginario colectivo

Empezamos el estudio volviendo la mirada hacia el pasado como un punto de partida para reflexionar sobre el cine contemporáneo, y así, comprender sus características, analizar el contexto histórico, las consecuencias de la crisis económica en la producción cinematográfica actual y sus efectos en la construcción estética bajo el nuevo dictamen de una sociedad de consumo postmoderna.

Hemos revisitado la era de las tinieblas del cine brasileño, vimos como a finales de los años 80 y principios de los 90, sufriendo las consecuencias de la crisis económica, de una inflación desmedida y de la ausencia de público en las salas de exhibición, el cine producido por la Embrafilme llegaba a su fin. En las primeras elecciones democráticas después de veinte años de dictadura militar llegaba al poder Fernando Collor de Melo que implantó su proyecto neoliberal eximiendo al Estado de cualquier responsabilidad en el segmento cultural; una de las medidas de su plan de acción fue el cierre de la Embrafilme, (órgano Estatal) principal proveedora, responsable de la regularidad de la producción, por la financiación y distribución nacional entre 1969 a 1990. Como resultado de esto el cine sufre un duro golpe llegando a un estado de muerte inminente hasta lograr una “retomada” de la producción con el apoyo de leyes de incentivo por la deducción fiscal. De hecho el “renacimiento” del cine brasileño ocurre después de 1993, con la creación Ley del audiovisual, que retomó los incentivos fiscales, y con un panorama económico más favorable pudo dar frutos a la nueva cosecha de películas que llegaría a partir de 1995, con producciones como, *Carlota Joaquina – princesa do Brasil* (1995), de Carla Carmurati y *Terra Estrangeira* (1996), de Walter Salles y Daniela Thomas.

Pasada la crisis hubo una verdadera que lucha para: legitimar la nueva producción, por el apoyo de la opinión pública y de los inversores, directores de marketing de grandes empresas. De ahí la preocupación por la calidad técnica y el reconocimiento internacional. Nuevos paradigmas dictaban las reglas, se buscaba el cine industrial que miraba hacia los resultados y un público cada vez más amplio dando como resultado producciones poco arriesgadas, dentro de los moldes del melodrama y del cine de

género resaltando el pragmatismo como una de las principales características de la nueva etapa como las películas *Central do Brasil* (1998), *Eu tu Eles* (2000), *2 Filhos De Francisco* (2005), *Se Eu Fosse Você* (2006, 2009).

El cine de resultados volcado hacia el mercado remarca otra de las características más proclamadas de la *Retomada*: la pluralidad del cine mosaico, de la diversidad, de una producción sin directrices políticas, ideológicas o estéticas. El cine visto como proyecto individual, listo para alcanzar cualquier segmento del mercado, que terminó por caracterizar el cine contemporáneo por su amplia variedad de temas, estilos y discursos estéticos.

A todo ello, añadimos la importancia del fortalecimiento de las relaciones con la televisión, debido a una gran migración de profesionales entre los campos de la publicidad, televisión y el cine que dieron como resultado cambios estéticos y técnicos significativos en el hacer cinematográfico contemporáneo, dejando paso a un lenguaje híbrido que recalca los encuadres cerrados, el uso excesivo de plano y contra plano, ritmo acelerado y el melodrama como género recurrente en la programación televisiva nacional. Además averiguamos que la entrada de la productora Globo Films fue crucial para reiterar las nuevas estrategias de dominio del mercado audiovisual brasileño partiendo con gran ventaja: su propio *star system* televisivo, una gran estructura tecnológica, y un gran poder de divulgación y penetración de sus películas en el público. Como producto de esas nuevas relaciones y de la actuación de la Globo Films (como productora o coproductora) en la escena podemos destacar varios éxitos de taquilla como: *Tropa De Elite*, (2007, 2010) de José Padilla; *Se Eu Fosse Você* (2006, 2009) de Daniel Filho; *2 Filhos De Francisco* (2005) de Breno Silveira; *Cazuza – O tempo não pára* (2004) de Sandra Werneck y Walter Carvalho; *Carandiru* (2003) de Hector Babenco; *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meireles; *Lisbela e o Prisioneiro* (2003) de Guel Arraes; *O auto da Compadecida* (2000) de Guel Arraes.

Subrayamos por otra parte, pero, con igual importancia, la contraposición entre el *Cinema Novo* y la producción contemporánea, buscando posibles herencias estéticas y desnudando los contrastes encontrados en las obras de hoy en día. La comparación fue inevitable a medida que el cine actual revisita ambientaciones y temas comunes a éste como el *sertão nordestino*, la identidad y el ideario de la nación, el abismo de clases, la favela, la pobreza y la violencia en una dimensión realista buscando confrontar

el Brasil real y redescubrir los antiguos problemas que todavía perduran en la historia social del país aunque lo haga desde el desconocimiento y distancia revelando una curiosidad antropológica con respeto a la periferia, las clases bajas y la cultura popular todavía viva en el noreste de Brasil. La vuelta a esos espacios y temas hace mención una nostálgica al Cinema Novo, pero el retorno se produce dentro de la perspectiva pragmática de la industria cultural. No hay en la nueva producción intención de concienciar, pensar cuestiones sociológicas, alzando la voz en la búsqueda del cambio. No se quiere diseccionar disparidades sociales o heridas abiertas. El discurso se realiza desde de la superficialidad, manteniendo por en cima de arrobos políticos el ideal de hacer un cine estéticamente pulido y con alcance junto al mercado globalizado.

Dado el primer paso, que contextualiza, sitúa y describe las principales características de la producción actual, hemos seguido el análisis exponiendo con detalle una retrospectiva enfocada en los temas que buscaron averiguar los nuevos paradigmas, la estética y el discurso del cine contemporáneo brasileño en la posmodernidad. Los temas fueron clave para la comprensión del panorama, la construcción del sentido y la difusión de la producción actual. Dentro de la revisión temática se han abordado cuestiones sobre la identidad nacional, el mito fundador, el origen, las herencias, la construcción de la memoria, las distopías, la representación de zonas de exclusión social como la *favela* y el *sertão*, la dimensión realista en los retratos urbanos y la esfera cotidiana y privada. Se buscó comprender de qué forma esta mirada a la producción contemporánea nos ayuda en la aprehensión de la realidad y en la reflexión sobre hoy día, haciendo un ejercicio de enlaces simbólicos que fortalecen la conciencia colectiva, el sentido de una *brasilidade*, contribuyendo a construir una propuesta de país, como podemos comprobar en las películas: *Central do Brasil* (1998), *Narradores de Javé* (2003), *Ônibus 174* (2002), *Linha de passe* (2008) y *Tropa de Elite 2* (2010).

Combinado con la investigación estética hicimos un epítome que reunió aspectos culturales e históricos revelando el cine como un retrato en movimiento de la vida cotidiana, de las contradicciones, identidad, deseos e inquietudes de la sociedad brasileña. Como consecuencias resultantes, identificamos múltiples lecturas en la forma de abordar cada tema, diferentes matices capaces de proponer indagaciones sobre la realidad de Brasil a veces construyendo el discurso por medio de la parodia, de la alegoría, (*Carlota Joaquina*), otras a través del tono melancólico (*Terra Estrangeira*), crudo (*Ôni-*



bus 174), épico (*Guerra de Canudos*) o irónico (*Cronicamente Inviável*). Se ha conseguido en la totalidad del trabajo teorizar sobre el país redescubriendo viejos paisajes, repasando la formación de la nacionalidad por el mestizaje de razas (*Brava gente brasileira, Desmundo, Caramuru*), la lucha por la construcción de la memoria (rupturas o ratificaciones de la historia oficial en *Guerra de Canudos, Lamarca* y *O que é isso companheiro*), las tendencias distópicas (*O invasor, Cronicamente inviável*), la perspectiva irónica del país, desnudando miradas íntimas de los momentos históricos (*Lamarca* y *O que é isso companheiro*), resaltando la cultura popular (*Auto da Compadecida, Central do Brasil, Narradores de Javé*), las idiosincrasias del país y de sus personajes (*Eu tu eles, Edifício Master, Linha de Passe*) el conservadurismo de la élite y los estereotipos de género (*Se eu fosse você*), los estilos de vida, (*O homem que copiava*) las relaciones familiares, (*Mutum*), acercándose además a los problemas de la actualidad como: la corrupción política, la violencia endémica, el abismo entre clases, la marginación; revelando un interés etnográfico a la hora de mirar la periferia, señalando el cisma social y los eternos contrastes entre ricos y pobres, ciudad y campo, moderno y arcaico, industrializado y agrario, *sertão* y litoral, periferia y centro.

Al hacer el trayecto temático y profundizar la mirada sobre el país visto en la pantalla constatamos que:

- existe interés en hablar del origen y de la identidad desde nuevas perspectivas derribando el mito del mestizaje de razas pacífico en la formación de un pueblo cordial (*Brava gente brasileira, 2000, Desmundo, 2002*).
- indagar el origen y la historia son una forma de comprender la raíz de los problemas nacionales;
- Hay una lucha por el dominio de las representaciones y la construcción de la memoria sobre la dictadura.
- Hay una predilección por retratos realistas opción presente en distintas producciones desde la preparación de actores (en algunos casos no profesionales), hasta la composición de fotografía y dirección de arte (*Brava gente Brasileira, 2000; O Invasor, 2001; Desmundo, 2002; Cidade de Deus, 2002; De passagem, 2003; Tropa de elite, 2007, 2010; Mutum, 2007; Linha de passe, 2008*).

- Se observan muchas representaciones que desvelan un autorretrato desolador de un país incapaz de afrontar y solucionar sus dramas.
- Se aprecia una fuerte tendencia a la naturalización de la violencia debido a la alta exposición en los telediarios populares provocando una desensibilización de la población, apática ante la ausencia de un plan de seguridad pública consistente, que priorice el núcleo del problema que es la desigualdad social.
- Se constata una naturalización y estetización de la violencia, transformada en espectáculo mórbido en producciones con claros referentes del género de acción estadounidense. En esos casos se dejan ver recursos estéticos (encuadres hiperrealistas, fotografía, ritmo del montaje, toques de humor negro en el guión) que conducen al entretenimiento placentero. (*Cidade de Deus*, *Tropa de Elite*)
- Se insiste en la idea de la explotación turística y exportación del estilo de vida exótico de la favela en el mercado internacional;
- Se ha producido un aumento en la estigmatización de la periferia, como espacio depositario de todas las ignominias nacionales (tráfico de drogas, estado de violencia endémica, pobreza), lo que en realidad es fruto del abandono, del abismo entre clases, de la corrupción y del consumismo. Como es el caso de la favela *Cidade de Deus*, cuyos moradores han sufrido un proceso de segregación social debido a la forma en que el barrio ha sido plasmado en la gran pantalla.
- Existe una predilección del público por las comedias costumbristas de clase media, especialmente agudizada en los últimos años. (*Os Normais*, 2003; *A dona da história*, 2004; *Sexo, amor e traição*, 2004; *Se eu fosse você*, 2006 - 2009; *A mulher invisível*, 2009; *Divã*, 2009 y *De pernas pro ar*, 2010.)

En un segundo momento, en la construcción y cotejo de la filmografía observamos una muestra representativa de propuestas narrativas y tendencias temáticas emergentes dentro de producción actual, de las cuales podemos destacar:

- la búsqueda del origen, de la identidad y del *modus operandi* nacional (*Central do Brasil*, *Carlota Joaquina: princesa do Brasil*, *Terra estrangeira*, *Brava Gente Brasileira*, *Desmundo*, *Caramuru*, *Cronicamente inviável*);
- la reflexión sobre la alteridad (*Brava Gente Brasileira*, *Desmundo*, *O invasor*, *Cinema*, *Aspirina e urubus*, *Edifício Master*, *Se eu fosse você*);
- la representación realista de dramas urbanos (*O invasor*, *Noticias de uma guerra particular*, *Ônibus 174*, *Cidade de Deus*, *Carandiru*, *Prisioneiro da grade de Ferro*, *Tropa de Elite*, *De passagem*, *Linha de passe*, *Os inquilinos*);
- la construcción de la memoria de la dictadura militar (*Lamarca*, *O que é isso companheiro*, *Ação entre amigos*; *Dois córregos*; *Quase dois irmãos*; *Cabra Cega*; *Hércules*; *Zuzu Angel*; *O dia em que meus pais saíram de férias*; *Batismo de Sangue*);
- la resignificación de dramas sertanejos y el aislamiento social del *sertão* (*Baile Perfumado*, *Narradores de Javé*, *Auto da compadecida*, *Eu tu eles*, *Cinema*, *Aspirina e urubus*, *Mutum*, *O sertão de memórias*, *Abril despedaçado*, *Árido Movie* );
- los *road movie* que disertan sobre la transitoriedad, los recorridos simbólicos y la migración como forma de superación, transformación personal (*Central do Brasil*, *Terra estrangeira*, *Cinema*, *Aspirina e urubus*, *De passagem*, *O Céu de Sueli* , *Volto por que preciso*, *viajo porque te amo*);
- la exhibición de biografías o documentales musicales que buscan trazar trayectorias personales y fortalecer la cultura popular (*Cazuza: o tempo não pára*, *Meu Tempo é hoje*; *2 Filhos de Francisco*; *Brasileirinho*; *Loki*; *Musica para os olhos*; *Palavra (En)cantada*; *Simonal, ninguém sabe o duro que dei*; *O Homem que engarrafava nuvens*; *Uma noite em 67*);
- la exposición del universo íntimo de las relaciones familiares (*O Homem que copiava*, *Mutum*, *Bicho de sete cabeças*, *Abril despedaçado*, *Lavoura arcaica*, *O ano que meus pais saíram de férias*); el dialogo constante con la literatura nacional (*Desmundo*, *Lavoura arcaica*, *O invasor*, *Crime delicado*, *Cidade de Deus*, *Um copo de cólera*, *Mutum*, *Hotel Atlântico*);

- la exposición de la comedia costumbrista originaria de la televisión relevando los dilemas de la clase media (*Se eu fosse você, Os Normais; A dona da história; Sexo, amor e traição, A mulher invisível; Divã y De pernas pro ar*).

Constatamos al final, en el plano teórico – estético, objetivos pragmáticos por encima de arrebatos ideológicos y proyectos colectivos. Es notoria la preocupación por acercarse al público ocupando espacios cada vez mayores en las salas de todo el país. Observamos el interés por responder a las aspiraciones del mercado dominado por salas situadas en centros comerciales y espectadores de clase media. Hemos de hablar de un cambio en la programación, que está centrada en los grandes lanzamientos de los *blockbusters* brasileños. El “cine de resultados” tiene fuertes ventajas en relación con el cine independiente que encuentra dificultades para llegar al circuito comercial con igualdad de posibilidades. Destacamos así, la efectiva influencia de Globo Filmes en la formación del gusto, en la creación de productos culturales globalizados, y en el consumo de valores simbólicos de la producción del cine actual. Volvemos a abordar el eterno binomio “cine de autor” vs. “cine de mercado”, que revela la constante duda de si debemos mirar hacia el público, o apreciar por encima de todo las grandes innovaciones estéticas y la búsqueda por construir un cine reflexivo. Una ambigüedad posmoderna, cuando concluimos que una industria cinematográfica no podría sobrevivir sin su público. Queda patente que hoy día, en el cine brasileño, estamos más condicionados por el marketing y las reglas del mercado. Existe un claro interés por poder ejercer la actividad cinematográfica de forma pragmática.

De todos modos, todavía existen cineastas que conservan el ideal de hacer películas autorales, quizás herencia del *Cinema Novo* brasileño y su discurso ético estético. Parece ser que el cine brasileño en sus momentos más importantes siempre estuvo atado a una búsqueda de identidad, a la producción simbólica y transformadora con constante preocupación sobre lo que debemos ser como pueblo. En ese aspecto podemos destacar el espíritu crítico que está en la base de muchas producciones que proponen una mirada cruda que denuncia la omisión de las instituciones nacionales realizando un inventario de las penurias brasileñas dentre las cuales destacamos: *Terra Estrangeira* (1996), *Central do Brasil* (1998), *Notícias de uma Guerra Particular* (1999), *Cronicamente inviável* (2000), *O invasor* (2001), *O príncipe* (2002), *Ônibus 174* (2002),

*Cidade de Deus* (2002), *Carandiru* (2003), *Quase dois irmãos* (2004); *Tropa de Elite* (2007, 2010), *Os inquilinos* (2009).

En definitiva, consideramos el cine (en este caso el brasileño) como mediador entre cultura e imaginario<sup>550</sup>. Como catalizador de representaciones sociales<sup>551</sup>. Como elemento fundamental en la construcción y proyección del cuerpo simbólico, de las imágenes, de los conceptos y de la memoria, o sea, del imaginario colectivo. Ese fondo común es reserva, repertorio, sustrato mental que constituye, organiza y expresa el pensamiento del hombre y de una sociedad. El cine tiene la capacidad de asumir un papel sociológico y estético en que las imágenes proyectadas sean un instrumento para la inclusión social, “resignificación” de la realidad y formación de identidades culturales. Es un documento que permite ver lo que pasa en la colectividad, capaz de conducir nuevas discusiones, reflexiones sobre el contexto social reflexionando sobre las transformaciones por el paso del tiempo o lo que no se ha logrado cambiar. Capaz de representar o significar la experiencia del mundo.

Dentro de ese contexto añadimos que el espectador puede ser participativo en la construcción del sentido, a medida que el proceso de recepción es un intercambio comunicativo y dialógico en que conformamos y somos conformados por la experiencia estética (en ese caso cinematográfica) en un proceso de doble vía interminable en que el receptor es también considerado un coautor. Stuart Hall en sus estudios sobre la comunicación (codificación y decodificación) es uno de los principales defensores de la teoría de la recepción<sup>552</sup> que centra sus bases en la defensa del receptor, lector, es-

---

<sup>550</sup> Sobre imaginario véase: DURAND, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general*, Madrid: Ed. Taurus, 1982; DURAND, Gilbert, *Lo imaginario*, Barcelona: Ediciones del Bronce, 2000; CURRAN, James, MORLEY, David, WALKERDINE, Valerie (Organizadores). *Estudios culturales y comunicación*, Barcelona: Paidós, 1998; CASTORIADIS, Cornelius, *La institución imaginaria de la sociedad, vol. 1: Marxismo y teoría revolucionaria*, Barcelona, Tusquets Editores. 1993; ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities*, London: Verso, 1983.

<sup>551</sup> “Imágenes que condensan un conjunto de significados; sistemas de referencia que nos permiten interpretar lo que nos sucede, e incluso, dar un sentido a lo inesperado; categorías que sirven para clasificar las circunstancias, los fenómenos y a los individuos...” JODELET, Denise, “La representación social: fenómenos, concepto y teoría”, En: Moscovici, Serge (comp.). *Psicología Social II. Pensamiento y vida social*. Psicología social y problemas sociales. Barcelona: Ediciones Paidós, 1986, p.472. Sobre representaciones sociales véase: CHARTIER, Roger. *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa, 2005; JODELET, Denise, “La representación social: fenómenos, concepto y teoría”, En: Moscovici, Serge (comp.). *Psicología Social II. Pensamiento y vida social*. Psicología social y problemas sociales. Barcelona: Ediciones Paidós, 1986; MORENO Martín, Florentino; MUIÑO, Luis, *El factor humano en pantalla. Un paseo por la psicología desde el patio de butacas*, Madrid: Editorial Complutense, 2003; MOSCOVICI, Serge. *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Buenos Aires: Editorial Huemul S.A., 1979.

<sup>552</sup> Sobre la estética/teoría de la recepción véase: AARON, Michele, *Spectatorship: The Power of Looking On*. London: Wallflower, 2008; STAM, Robert. “El nacimiento del espectador”, en: *Teorías del cine*, Barcelona: Paidós, 2001; ISER, Wolfgang, *Rutas de La Interpretación*, México: Fondo de Cultura Económica, 2005; JAUSS, Hans Robert, *Pequeña Apología de la Experiencia Estética*, Madrid: Paidós, 2002; JAUSS, Hans Robert, *Experiencia Estética Y Hermenéutica Literaria*, Madrid: Taurus, 1992; HALL, Stuart, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, 1997; HALL, Stuart, *Encoding and Decoding in the Television Discourse*, 1973.

pectador activo que “negocia” o se “opone” al mensaje interpretando los significados múltiples en función de las experiencias de vida, repertorio, educación, contexto social, ideología, origen cultural, entre otros factores. Ese proceso en mayor o menor medida, produce un efecto según su capacidad de recepción, es capaz de además de entretener, influir, instruir, provocar cambios de mentalidad y reflexiones sobre el entorno social. Teniendo como eje esa reflexión podemos concluir que espectador y cineasta van de la mano en la elaboración del sentido, aportan lecturas que nos conducen a comprender las relaciones entre la producción de relatos y los procesos de elaboración de significados que componen el imaginario social. Es innegable que ese diálogo constante es un engranaje que renueva la percepción, posibilitando un despertar reflexivo.

Así es como la producción cinematográfica brasileña en la actualidad en mayor o menor medida consigue reflejar en la pantalla sus dramas, llagas, controversias, predilecciones, estilos de vida y pecados capitales. Acercarse a ese universo, a la esencia de Brasil es un ejercicio de alteridad que despierta curiosidad y también preguntas sobre uno mismo. Buscar puntos de encuentro, compartir experiencias, es un trabajo importante para el intercambio cultural y puede beneficiar la construcción de cinematografías más fuertes y renovadoras expandiendo sus límites y revitalizando los instrumentos de lectura y recepción.

En un tiempo en que los nuevos medios de comunicación e Internet acortan distancias y rompen fronteras geográficas, pensar nacionalidades e intentar comprenderse, ante la fuerza del mundo globalizado, es una acción natural. Creemos que el cine contemporáneo brasileño, aunque distinto estética y políticamente del *Cinema Novo*, va al encuentro de Brasil, a veces lo toca en profundidad, enseña nuevas perspectivas, en otros momentos lo hace al modo de la lustrosa superficialidad postmoderna, pero de todos los modos habla de nosotros y es siempre interesante verse en la pantalla grande del cine y comprobar las luces y sombras de nuestra realidad que como fantasmas dejan su huella para constituirse en el futuro en documentos para la historia e identidad brasileña.



## 12. FILMOGRAFÍA: FICHAS TÉCNICAS<sup>553</sup>

### EL ROSTRO DE BRASIL EN EL CINE CONTEMPORÁNEO BRASILEÑO



<sup>553</sup> Películas ordenadas por el orden en que aparecen en el trabajo.





## 12.1 FILMOGRAFÍA DE TRABAJO: FICHAS TÉCNICAS<sup>554</sup>

**Título Original:** Carlota Joaquina: princesa do Brasil

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, cor, 101min, 2.700m, 24q, 1:1'66

**Tipo:** color

**Duración:** 100 min.

**Año de producción:** 1994

**Productor Ejecutivo:** Camurati, Carla; Felippes, Bianca De

**Coproductores:** Quanta Central de Produção

**Dirección:** Camurati, Carla

**Guión:** Dimantas, Melanie; Camurati, Carla

**Fotografía:** Silveira, Breno

**Dirección de Arte:** Burgos, Tadeu; Duncan, Emilia; Pies, Marcelo

**Música:** Abujamra, André; Souza, Armando

**Figurín:** Burgos, Tadeu; Duncan, Emilia; Pies, Marcelo

**Cenografía:** Burgos, Tadeu; Duncan, Emilia; Pupo, Gualter

**Reperto Principal:**

Severo, Marieta (Carlota Joaquina)

Nanini, Marco (D. João VI)

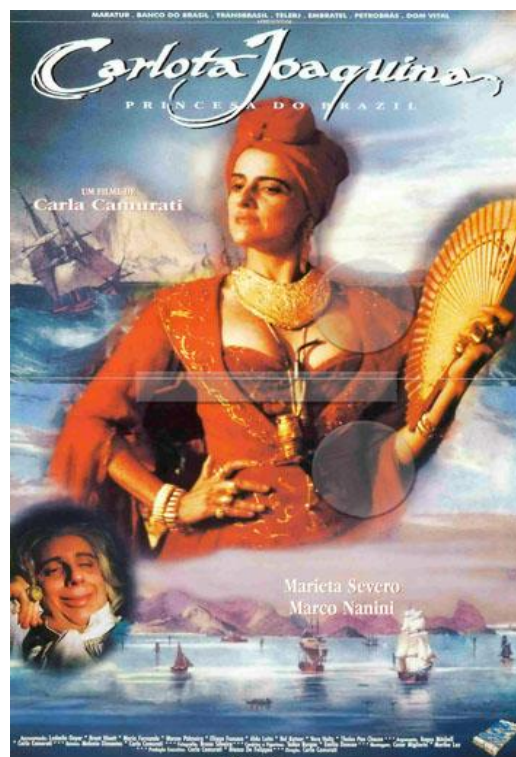
Palmeira, Marcos (D. Pedro I)

Maria Fernanda (D. Maria I)

Fonseca, Eliana (Custódia)

Nascimento, Norton (Fernando Leão)

Goulart, Beth (D. Maria Tereza)



<sup>554</sup> Películas ordenadas por el orden en que aparecen en el trabajo.

Virtginie (Noemi)  
Dayer, Ludmila (Carlota menina)  
Dayer, Ludmila (Yolanda)  
Hieatt, Brent (Escocês)  
Abujamra, Antônio (Padre)  
Evaristo, Romeu (Felisbindo)  
Ceça, Maria (Gertrudes)  
Madeira, Augusto (D. Miguel)  
MacCrea, Robert (Sidney Smith)  
Hieatt, Chris (Lord Stranfort)  
Hurrutia, Enrique (José Presas)

**Presentando:**

Cerboncini, José Guilherme (D. Joãozinho)  
Moraes, Malu (Maria Benedita)

**Participación especial:**

Holtz, Vera (Maria Luiza de Parma)  
Chacon, Thales Pan (Médico)  
LActorraca, Ney (Debret)

**Premios**

Premio Especial del Jurado en el Festival de Asunción, 1995 - PY.

**Genero:** Comedia

**Sinopsis:** La historia de Carlota Joaquina es contada por un escocés a la sobrina. El extranjero revela que Brasil tuvo una reina y que esta odiaba el marido y se acostaba hasta con serviciales. Según el narrador, la "hospitalidad" brasileña tiene origen histórico. Para la instalación de la corte de D. João VI en Río, varias familias habían tenido que abandonar sus casas.

"España, 1785: una niña de 10 años, la infanta Carlota Joaquina, cumple las etapas de un test para su aceptación en la corte portuguesa como consorte de infante D. João. Aprobada con alabanza por el representante de los Bragança, la pequeña descendiente de noble casa de los Bourbon parte para Portugal cambiando la alegría flamenca por la tristeza taciturna de la corte lisboeta donde su futuro marido, D. João, era conocido por su temperamento pacato, lerdo, casi bovino. Portugal, 1808: la corte portuguesa se ve delante del ejército de Napoleón y de la presión expansionista de corona inglesa. Tras dilapidar el tesoro portugués y meter su corte de 15 mil personas en algunas carabelas, D. João atraviesa el hemisferio y viene para Brasil. Soterrada por la diversidad racial que se extendía sin prejuicios al sur de Ecuador, la familia real cuesta a imprimir el código de la realeza europea en sus nuevos súbditos. Es en ese ambiente que se forman los herederos de la dinastía Bragança. D. João gana aires de Monarca. D. Carlota, a pesar de sus restricciones a los negros, vive con un joven negro el su más tórrido romance. Años más tarde, cuando D. João retorna para Portugal cargado del doble de bienes que había traído, D. Carlota, no se sabe si por los mosquitos que le habían devorado el alma o por el calor tropical, echa fuera los zapatos para no llevar ningún grano de la tan odiada tierra: 'De esta tierra no quiero ni polvo', fueron sus palabras al partir."

\*

**Título Original:** Terra Estrangeira / Tierra Extranjera

**País(es):** Brasil/Portugal

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, BN, 102min, 2.820m, 24q, Dolby Stereo SR

**Tipo:** Blanco y negro

**Duración:** 100 min.

**Año de producción:** 1995

**Productor Ejecutivo:** Flávio R. Tambellini

**Coproductores:** Paulo Dantas, Antônio da Cunha Telles

**Productora(s):** Videofilmes; Animatógrafo

**Productora(s) asociada(s):** Movi-Art

**Dirección:** Walter Salles, Daniela Thomas

**Guión:** Walter Salles, Daniela Thomas e Marcos Bernstein. Diálogos adicionais de Millôr Fernandes

**Fotografía:** Walter Carvalho

**Edición:** Walter Salles e Felipe Lacerda

**Dirección de Arte:** Daniela Thomas

**Música:** José Miguel Wisnik

**Figurín:** Cristina Camargo

#### Reperto Principal:

Fernanda Torres *Alex*

Fernando Alves Pinto *Paco*

Luís Melo *Igor*

Alexandre Borges *Miguel*

Laura Cardoso *Manuela*

João Lagarto *Pedro*

Tcheky Karyo *Kraft*

José Laplaine *Loli*

#### Selecciones Oficiales

San Sebastian Film Festival

London Film festival

San Francisco Film festival

Paris International Film Forum

Festival de Biarritz

Sundance Film festival

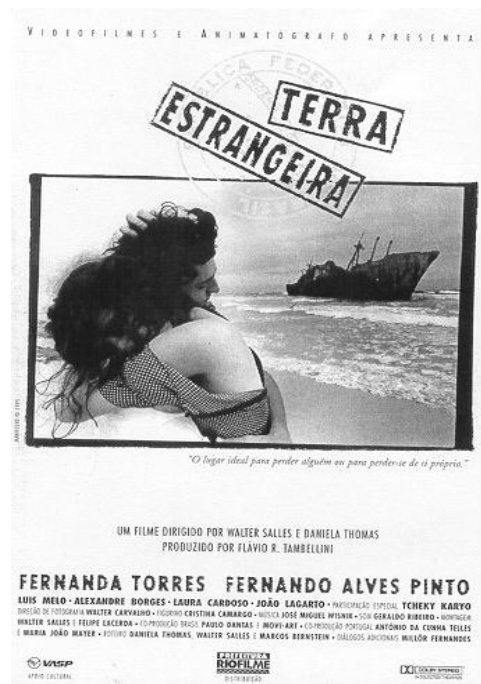
#### Premios

Grande Premio do público - Paris International Film Forum 1995; Mejor película - Bergamo Film Meeting 1996; Mejor película - *Cinema Novo* Festival (Bélgica) 1996; Mejor película - International Film Festival (Uruguay) 1996; Mejor guión - Providence Film Festival (EUA) 1996.

#### Genero:

 Drama policial

**Síntesis:** São Paulo, 13 de marzo de 1990. Paco mora con la madre, Manoela, un sastre española que sueña en ver San Sebastian, su tierra natal. Mientras va al teatro hacer un test, la madre asiste al pronunciamiento del presidente Collor, comunicando la confiscación del ahorro de innumerables ciudadanos brasileños. Quebrantada, muere luego después del anuncio. Paco, desesperado al encontrar la madre muerta, deambula por las calles de São Paulo. Conoce Igor, que hace señas con la posibilidad de Paco conocer San Sebastian trabajando para él.



Lisboa, 15 de marzo de 1990. Alex, brasileña, camarera, cansada del comportamiento inconstante de Miguel, su novio, decide abandonarlo. Se dimitte del empleo y busca Pedro, un portugués amigo de la pareja. Miguel trabaja para Igor, revendiendo mercancías ilegales en el exterior. Al recibir un buen dinero con la venta de piedras preciosas, él busca Alex para que vuelvan a Brasil. Paco llega a Lisboa para encontrarse con Miguel y entregarle una encomienda enviada por Igor. Miguel es asesinado y Paco busca otra persona que pueda recibirla. Siguiendo el rastro de Miguel, Paco conoce Alex. Juntos van al lugar donde Miguel acostumbraba hacer las transacciones. Esperan, pero nadie llega. Sin conducción para volver, pasan la noche en el local y hacen el amor. Al volver al hotel, Paco es informado que una persona había retirado la mercancía horas antes y recibe una nota que le dejaron en la portería marcando un encuentro en un restaurante. Allí, dos hombres le esperan. Piden Paco que entregue las piedras preciosas. Igor llega y el presiona. Asustado, él huye y va atrás de Alex que asume haber retirado la encomienda del hotel. Ella dice haber entregado a un desconocido el violín dentro de lo cual estaban las piedras contrabandeadas. Perseguidos por Igor, huyen a camino de San Sebastian. Parán para comer, son sorprendidos por Igor. Al intentar engañarlo, Paco es tiroteado. Alex el pone en el coche, intenta mantenerlo despertado, siguiendo el viaje. El hombre invidente, para quien Alex había dado el violín, toca en una estación. Los transeúntes pisan en las piedras que caen del violín.

\*

**Título Original:** Deus e o diabo na terra do sol / Dios y el diablo en la tierra Del sol

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, ByN, 110min, 3.028m, 24q

**Tipo:** BYN

**Duración:** 110 min.

**Año de producción:** 1964

**Productora(s):** Copacabana Filmes

**Productor Ejecutivo:** Mendes, Luiz Augusto

**Dirección:** Rocha, Glauber

**Guión:** Rocha, Glauber

**Fotografía:** Lima, Waldemar

**Edición:** Valverde, Rafael Justo

**Montaje:** Rocha, Glauber

**Dirección de Arte:**

**Música:** Villa Lobos, Heitor; Ricardo, Sérgio;

**Figurín:** Gil Soares, Paulo

**Escenografía:** Neto, Calazans

#### **Reparto Principal:**

Rey, Geraldo d'el (Manuel)

Magalhães, Yoná (Rosa)

Bastos, Othon (Corisco)

Valle, Maurício do (Antônio das Mortes)

Silva, Lídio (Sebastião)

Humildes, Sônia dos (Dadá)

Moradores de Monte Santo

Marrom (Ciego Júlio)

#### **Premios**

Gran Premio en el Festival del Cine Libre, 1964 - IT.

Premio Crítica Mexicana en el Festival de Acapulco, 1964 - ME.

Premio Náíade de Ouro en el Festival de Porreta Terme, 1964 - IT

Premio Saci, 1965, SP, de mejor actor de reparto para Valle, Maurício do

Premio Latinoamericano en el Festival de Mar Del Plata, 1966 - AR.

**Genero:** Drama

**Sinopsis:** Manuel y Rosa subsisten en el sertão nordestino mediante trabajos prestados a un coronel. El día de la partición de ganado entre Manuel y el coronel los dos discuten y Manuel venga la injusticia del coronel con sangre. Perseguido, Manuel mata a



dos guardaespaldas del coronel pero uno de ellos mata su madre. Sin más raíces en la casa materna, Manuel resuelve seguir el beato Sebastião y sus fieles. Rosa, siempre escéptica al poder de Sebastião, intenta persuadir Manuel la desistir de la vida santa. Pero Manuel se dedica arduosamente al beato, compartiendo con él un sacrificio de un niño, cuando Rosa, desesperada, asesina el beato mientras Antônio das Mortes arrasa todos los seguidores de Sebastião. Manuel y Rosa, una vez más, se entregan al destino del sertão, hasta que encuentran Corisco, el diablo rubio. Este acepta la inclusión de Manuel en su banda y lo rebautiza como Satanás. Con el nuevo nombre, Manuel pila y destruye caseríos, ganando fama por todo el sertão por medio de las cantigas del ciego Júlio. Nuevamente Antônio das Mortes entra en cena para iniciar la 'gran guerra', matando Corisco y su banda, para que Manuel y Rosa rumbeen en dirección al mar de la redención.

\*

**Título Original:** Central do Brasil / Estación Central de Brasil

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original:**

**Tipo:** Color

**Duración:** 112 min.

**Año de producción:** 1998

**Co-productora(s):** Videofilmes; Riofilme; MACT Productions; E.S.R. Films

Ltd.; Cinematográfica Superfilmes

**Producción:** Cohn, Arthur; Clermont-Tonnerre,

Martine de; Ranvaud, Donald

**Productor Ejecutivo:** Tolomelli, Elisa; Ranvaud,

Donald - US; Birnbaum, Lillian - US; Garvin, Thomas - US

**Dirección:** Walter Salles

**Guión:** Carneiro, João Emanuel; Bernstein, Marcos

**Autoría:** Basada en la idea original de <Salles Jr., Walter>

**Fotografía:** Carvalho, Walter

**Montaje:** Isabelle Rathery e Felipe Lacerda

**Dirección de Arte:** Amarante, Cássio; Caffé, Carla

**Música:** Pinto, Antonio; Morelenbaum, Jacques

**Figurín:** Camargo, Cristina

#### **Reparto Principal:**

Montenegro, Fernanda (Dora)

Pêra, Marília (Irene)

Oliveira, Vinicius de (Josué)

Bastos, Othon (César)

Nachtergaele, Matheus (Isaías)

Lira, Sôia (Ana)

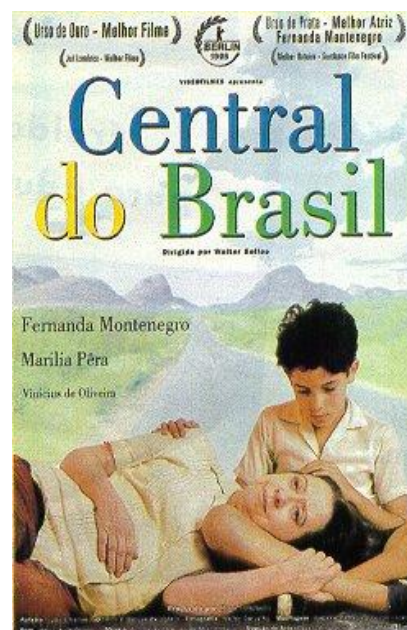
Augusto, Otávio (Pedrão)

Freitas, Stella (Yolanda)

Junqueira, Caio (Moisés)

#### **Premios**

Oso de Oro de Mejor Película; Oso de Plata de Mejor Actriz para Montenegro, Fernanda y Mejor película por el Jurado Ecuménico en el Festival de Berlín, 48, 1998 – DE; Premio Cine 100 para el Mejor guión en el Festival de Sundance, 1996 – US; Mejor Película Extranjera y Mejor Actriz para Montenegro, Fernanda en la Asociación Americana de los Críticos de Cine, 1998, (National Board of Review), New York – US; Premio del Público y Premio de la Juventud en el Festival de San Sebastian, 1998 – ES; Cámara de Oro en el Festival Manaki Brothers, 1998 – MK; Premio Especial de la Unión de los Cineastas Eursianos en el Eurasia Film Festival, 1998 – KZ; Premio del Público en el Festival de Sarlat, 1998 – FR; Premio de la Crítica de Mejor Actriz para Montenegro, Fernanda en el Festival de Fort Lauderdale, 1998 – US; Sapo de Oro en el Festival Internacional del Arte de la Cinematografía, 1998, (Camerimage) – PL; Mejor



Película Extranjera y Mejor Actriz en la Asociación Americana de los Críticos de Cine, 1998 – US; Premio Especial del Jurado y Mejor Actriz para Montenegro, Fernanda en el Festival de la Habana, 20, 1998 – Margarida de Prata de Mejor Película Nacional en el CNBB, 1998 – Conferencia Nacional de Obispos de Brasil; Premio Ministerio de la Cultura, 1998; Mejor Actriz en el Festival de Los Angeles – US; Mejor Película en Lengua Extranjera y Mejor Actriz en el National Board of Review, 1998; Mejor película en lengua no inglesa en el Bafta Awards], 1999 – GB; Globo de Oro para Mejor Película en Lengua Extranjera, 1999

#### **Género:** Drama

**Síntesis:** Dora, ex profesora, escribe cartas para los analfabetos en la estación de trenes Central de Brasil, en Rio de Janeiro. Ella cobra una pequeña cuantía de todos, pero ni siempre envía los mensajes - muchas no salen de su cajón. En medio de esas cartas llenas de esperanzas y proyectos, está la de Ana, que planea reencontrar el padre de su hijo Josué. La inesperada muerte de esa madre sella el encuentro de Dora y el niño Josué, que tendrán sus destinos entrelazados en un viaje por un Brasil despojado y duro, donde el premio es a redescubierta de la propia humanidad de Dora.

\*

**Título Original:** Brava Gente Brasileira

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original:**

35mm, Color, 103min, 2.827m, 24q, Eastmancolor, Dolby Digital

**Tipo:** Color

**Duración:** 103 min.

**Año de producción:** 2000

**Productora(s):** Taiga Filmes e Vídeo; RioFilme

**Coproductora(s):** Costa do Castelo Filmes - PT; Quanta; Bigdeni; Skylight

**Productor Ejecutivo:** Aché, Cristina

**Dirección:** Murat, Lúcia

**Guión:** Murat, Lúcia

**Fotografía:** Mendes, Antônio Luiz

**Edición:** Mair Tavares e Cezar Migliorin

**Dirección de Arte:** Salles, José Joaquim

**Figurín:** Salgado, Inês

**Escenografía:** Shell Jr.

**Música:** Tragtenberg, Lívio

#### **Reparto Principal:**

Infante, Diogo (Diogo de Castro Albuquerque)

Peixoto, Floriano (Capitão Pedro)

Rigueira, Luciana (Ánote)

Villar, Leonardo (Comandante)

Grossi, Murilo (Jesuíta espanhol)

Marcelino, Vanessa (Anoã)

Matchua, Alvanir (Jovem guerreiro)

Silva, Sandra da (Mãe de Anoã)

Marcelino, Edna (Irmã de Anoã)

Soares, William (Pai de Anoã)

Silva, Lair da (Mulher com livro)

Silva, Hilário da (Cacique)

#### **Presentando:**

Silva, Adeílson da (Januya, menino branco)

Comunidade Kadiwéu

#### **Participación especial:**

Ferraz, Buza (Antônio)

Mamberti, Sérgio(Padre)

#### **Premios**

Mejor Actriz para Rigueira, Luciana y Mejor banda Musical para Tragtemberg, Lívio en el Festival de Brasília, 33, 2000, Brasília - DF.

**Genero:** Drama



**Síntesis:** Pantanal, 1778, región del Mediano-Paraguay. Un grupo de soldados acompaña Diogo, astrónomo, naturalista y cartógrafo, recién-formado en Coimbra, que llega a la región para hacer un levantamiento topográfico para Corona Portuguesa. La columna se encamina para el Fuerte Coimbra, permanentemente asediado por los indios caballeros, con quien Portugal está intentando un acuerdo de paz. Camino del fuerte, los soldados se deparan con un grupo de indias tomando baño en un río. Bajo el mando del líder Pedro, estupran las mujeres. Entre los envueltos, están Antônio, que carga un mapa de supuestas minas de plata, y Diogo. Confrontando su formación ilustrada con la dura realidad de la colonia, el cartógrafo impide Pedro de asesinar india Ánote y todos siguen para el fuerte. Mientras Pedro camina enloquecido en una ansia creciente de violencia, como si buscara un límite que el Nuevo Mundo no le da, Antônio aguza su delirio alrededor de las minas de plata. Pero el periodo de las lluvias y de llena irá significar una tregua en la lucha con los guaicurú. Cuando las aguas empiezan a bajar, la posibilidad de paz resurge. Los caballeros vuelven al fuerte y afirman aceptar el acuerdo propuesto por el comandante. Como manifestación de su buena voluntad, proponen que los portugueses queden con sus mujeres indias."

\*



**Título Original:** Desmundo

**País(es):** Brasil/Portugal

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, COLOR, 100min, 2.745m, 24q, Dolby Digital

**Tipo:** Color

**Duración:** 100 min.

**Año de producción:** 2002

**Productora(s):** A. F. Cinema e Vídeo Ltda.

**Coproductora(s):** Columbia Tristar Filmes do Brasil; Sony Corporation of America; Columbia Pictures Television Trading Corporation; Columbia Tristar Home Entertainment; Labocine do Brasil Ltda.; Loc-All; Continental Filmes - Lisboa; Cinemark Brasil S.A.; Eléctrica Cinema e Vídeo Ltda.

**Productor Ejecutivo:** Fresnot, Van; Fresnot, Alain

**Coproductores:** Souza, Paulo de

**Dirección:** Fresnot, Alain; Motta, Geraldo

**Guión:** Anzuategui, Sabina; Fresnot, Alain

**Adaptación:** Basada en la novela <Desmundo> de <Miranda, Ana>

**Fotografía:** Farkas, Pedro

**Edición:** Júnior Carone, Mayalu Oliveira e Alain Fresnot

**Dirección de Arte:** Cooper, Adrian; Andrade, Chico

**Música:** Neschling, John

**Figurín:** Gueller, Marjorie

**Escenografía:** Pugliese, Hélcio

#### **Reparto Principal:**

Spoladore, Simone (Oribela)

Prado, Osmar (Francisco de Almeida Albuquerque)

Ciocler, Caco (Ximeno Dias)

Zemel, Berta (Dona Branca)

Eduardo, José (Gobernador)

Olivieri, Debora (Maria)

Coan, Olayr (Jesuíta 1)

Malavoglia, Fábio (Jesuíta 2)

Mateu, Ana Paula (Viliganda)

Rosset, Cacá (Afonso Soares D'Aragão)

Chachá, José Rubens (João Couto)

Borghi, Giovanna (Bernardinha)

Marques, Laís (Giralda)

#### **Premios**

Mejor Actriz para Spoladore, Simone por votación de la Crítica en el Festival SESC de las mejores películas SP



**Genero:** Drama

**Síntesis:** En 1570, llega a Brasil un grupo de huérfanas enviadas por la reina de Portugal para desposen los primeros colonizadores. Entre ellas viene Oribela, una joven sensible y religiosa. Contra sus ganas, ella se casa con Francisco de Albuquerque, que la lleva para su ingenio de azúcar. A pesar de rudo, Francisco trata Oribela respetuosamente: quiere que ella sea la señora de la casa, madre de sus hijos blancos. Sin embargo, en el caserío moran la madre y una joven hermana de Francisco, en un raro e incestuoso núcleo familiar. Cierta día, aprovechando el paso de Ximeno, uno comerciante vendedor de esclavos, Oribela huye. Quiere coger un barco y volver a Portugal. Pero el marido la captura. Furioso, él la prende encadenada en un galpón. Sola y herida, la joven esposa se deprime, pasa los días llorando la India que le lleva comida es quien, poco a poco, ayuda-la en su recuperación.



**Título Original:** Caramuru, a invenção do Brasil

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, 24q, Dolby Digital

**Tipo:** Color

**Duración:** 100 min.

**Año de producción:** 2001

**Productora(s):** Serrador Companhia Cinematográfica; Cinedistri - Produtora e Distribuidora de Filmes do Brasil

**Producción:** Barroso, Anna

**Producción ejecutiva:** Figueira, Eduardo; Quaresma, Claudia

**Productor asociado:** Daniel Filho

**Dirección:** Arraes, Guel

**Guión:** Furtado, Jorge; Arraes, Guel

**Fotografía:** Monti, Felix

**Montaje:** Farias, Paulo H.

**Dirección de Arte:** Renha, Lia

**Figurín:** Albuquerque, Cao

**Escenografía:** Rangel, Fábio; Nicolino, Luciane

**Música:** Lenine

**Reparto Principal:**

Pitanga, Camila ( Paraguaçu)

Bloch, Débora (Moema)

Mello, Selton (Caramuru)

Melo, Luis (Dom Vasco de Athayde)

Pereira, Tónico (Itapararica)

**Participação especial:**

Vilela, Diogo (Heitor)

Secco, Deborah (Isabelle)

Rangel, Pedro Paulo (Dom Jayme)

**Genero:** Comedia



**Síntesis:** El primero de enero de 1500 es descubierto un nuevo mundo por los europeos. Es en este contexto que vive en Portugal el joven Diogo, pintor que es contratado para ilustrar un mapa del nuevo territorio. Pero, engañado por la seductora Isabelle, acaba siendo deportado en una carabela que naufraga en el comienzo de la travesía. Diogo sobrevive de milagro, y consigue llegar al litoral brasileiro. Entonces conoce a la bella india Paraguaçu, con quien inicia un romance que se complica luego, cuando se incluye en él la india Moema, hermana de Paraguaçu.  
(FILMAFFINITY)

\*

**Título Original:** Lamarca

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, COR, 130min, 3.564m, 24q

**Tipo:** COLOR

**Duración:** 130 min.

**Año de producción:** 1994

**Productora(s):** Morena Filmes; Cinema Filmes

**Producción:** Leão, Marisa; Joffily, José

**Dirección:** Rezende, Sérgio

**Guión:** Rezende, Sérgio; Oroz, Alfredo

**Fotografía:** Mendes, Antonio Luiz

**Autoría:** Basada en el libro <Lamarca, o capitão da guerrilha> de <José, Emiliano> y <Miranda, Oldack>

**Dirección de Arte:** Bueno, Clóvis

**Música:** Leuzinger, Ana Lúcia

**Figurín:** Murtinho, Rita

**Cenografía:** Hamburger, Vera

**Reperto Principal:**

Betti, Paulo (Carlos Lamarca)

Camuratti, Carla (Iara)

Almeida, Eliezer de (Zequinha)

Abreu, José de (Major)

Morais, Ernani (Flores)

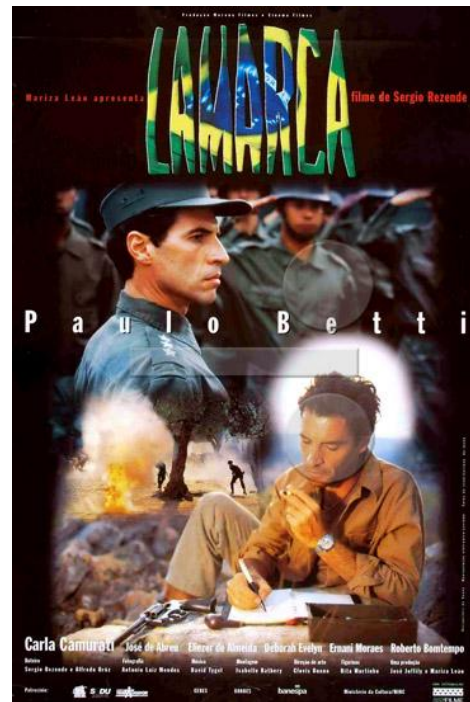
Bomtempo, Roberto (Fio)

Vieira, Orlando (Zé Barreto)

Dantas, Nelson (Pai de Lamarca)

Mello, Selton (Ivan)

Evelyn, Déborah (Marina)



**Genero:** Drama

**Sinopsis:** Basado en la vida de uno de los más importantes y perseguidos líderes de la lucha armada en Brasil, el capitán del ejército Carlos Lamarca, muerto a los 33 años, en 1971, por los órganos de seguridad del régimen militar.

\*

**Título Original:** O que é isso, companheiro? / "Cuatro días de Septiembre"

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, COLOR, 105min, 2.872m, 24q, 1:1'37

**Tipo:** COLOR

**Duración:** 105 min.

**Año de producción:** 1997

**Dirección:** Barreto, Bruno

**Guión:** Serran, Leopoldo

**Fotografía:** Monti, Felix

**Productora(s):** Produções Cinematográficas L.C. Barreto Ltda.;

Filmes do Equador Ltda.; L. C. Barreto Ltda; Filmes do Equador Ltda.

**Co-productora(s):** Sony Corporation of America; Columbia Pictures

Television Trading Corporation

**Producción:** Barreto, Lucy

**Adaptación:** Basada en el libro homónimo "O que é isso companheiro?" de <Gabeira, Fernando>

**Dirección de Arte:** Flaksman, Marcos

**Música:** Copeland, Stewart

**Figurín:** Duncan, Emília

**Cenografía:** Meyer, Alexandre

#### **Reperto Principal:**

Alan Arkin (Charles Burke Elbrick)

Fernanda Torres (Maria)

Pedro Cardoso (Fernando / Paulo)

Luiz Fernando Guimarães (Marcão)

Cláudia Abreu (Renée)

Nelson Dantas (Toledo)

Matheus Natchergaele (Jonas)

Marco Ricca (Henrique)

Maurício Gonçalves (Brandão)

Caio Junqueira (Júlio)

Selton Mello (César / Osvaldo)

Du Moscovis (Artur)

Caroline Kava (Elvira Elbrick)

Fernanda Montenegro (Dona Margarida)

Lulu Santos (Sargento Eiras)

Alessandra Negrini (Lília)

Antônio Pedro (Padeiro)

Milton Gonçalves

Othon Bastos

Bruno Barreto

Waldir Amaral

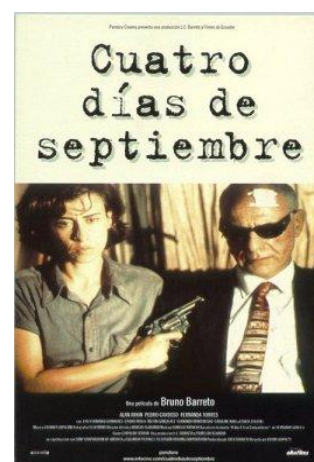
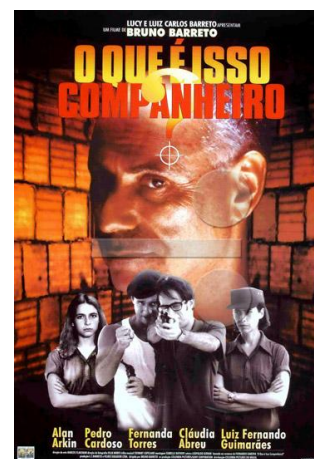
#### **Selecciones Oficiales**

Festival de Berlin 1997

Oscar mejor película extranjera 1998

**Genero:** Drama

**Sinopsis:** En diciembre de 1968, el decreto del AY-5, Acto Institucional número cinco, que impone la censura sobre la prensa y suspende una serie de derechos civiles, hace con que varios jóvenes cariocas de clase media opten por la lucha armada para enfrentar el régimen militar. Algunos de ellos, integrantes del Movimiento Revolucionario Ocho de



Octubre deciden secuestrar el embajador norteamericano Charles Elbrick para negociar con el gobierno la liberación de militantes presos. El secuestrado acaba desarrollando una estrecha relación con sus raptos. "Brasil alcanza el auge de la dictadura militar tras el decreto del AY-5, en diciembre de 1968. El Acto Institucional número 5 provoca radical censura a la prensa, así como la pérdida de los derechos civiles del ciudadano brasileño. Innúmeros militantes de izquierda eran presos y torturados. A mediados de 1969, un grupo de jóvenes de la clase media carioca opta por la clandestinidad y por la lucha armada. Para romper el "muro del silencio" de la prensa, esos jóvenes pertenecientes al movimiento clandestino de izquierda MR-8 (Movimiento Revolucionario 8 de Octubre), traman el primer secuestro de un embajador con fines políticos. Blanco fue el embajador americano (Alan Arkin), mantenido en cautividad por los secuestradores que, para liberarlo, exigen la lectura de uno manifiesto en cadena de televisión y la liberación de 15 compañeros presos."

\*

**Título Original:** Guerra de Canudos/ La batalla de Canudos

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, Color, 170min, 4.355m, 24q

**Tipo:** Color

**Duración:** 170 min.

**Año de producción:** 1997

**Productora(s):** Morena Filmes; Cinema Filmes

**Coproductora(s):** Columbia Pictures; Sony; Prefeitura Rio Filme / Secretaria Municipal de Cultura

**Productor Ejecutivo:** Figueiredo, Mariza

**Producción:** Leão, Mariza; Wilker, José

**Dirección:** Rezende, Sergio

**Guión:** Rezende, Sergio; Halm, Paulo

**Fotografía:** Mendes, Antonio Luís

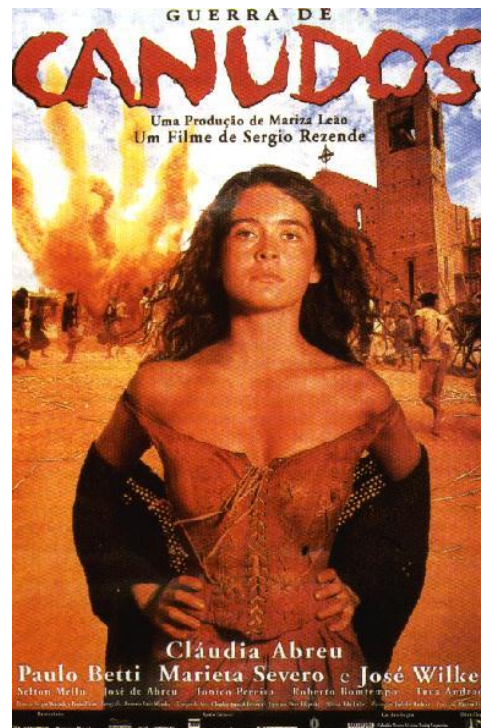
**Edición:** Isabelle Rathery

**Dirección de Arte:** Peixoto, Claudio

**Música:** Lobo, Edu

**Figurín:** Filipécki, Beth

**Escenografía:** Murthé, Henrique



**Reparto Principal:**

Wilker, José (Antonio Conselheiro)

Abreu, Cláudia (Luiza)

Betti, Paulo (Lucena)

Severo, Marieta (Penha)

Mello, Selton (Tenente Luís)

Bomtempo, Roberto (Pedro)

Abreu, José de (General Artur Oscar)

Pereira, Tônico (Coronel Moreira César)

Andrada, Tuca (Arimatéia)

Almeida, Eliezer de (Beatinho)

Weinberg, Denise (Margot)

Moraes, Ernani (Vilanova)

Grossi, Murilo (Antônio)

Mendonça, Elias (João Abade)

Só, Dody (Pajeú)

**Presentando:**

Neves, Jorge (Toinho)

Guerra, Dandara (Teresa)

**Genero:** Drama

**Síntesis:** Final del siglo XIX. Un hombre peregrina por el Brasil profundo divulgando la palabra de Dios y prometiendo el reino del Señor en la tierra. La miseria y la esperanza logran que una legión de fieles le siga sus pasos. Imposibilitada de pagar los impuestos exigidos por la recién instalada república y seducida por las propuestas del Mesías, Lucena coge su familia y se une al grupo. Pero, Luiza, la hija mayor, no quiere ir y se escapa. Guapa, encuentra trabajo y vivienda sin mayores dificultades en un club de alterne. Perdida en una pasión inhóspita, se yergue Canudos, el pueblo que arrojaría el sueño de justicia, igualdad y fe. Pero ese paraíso no es visto con buenos ojos por el gobierno republicano, ya que al beato lo consideran como una amenaza. Comienza entonces una impiedosa campaña militar para acabar con la "ciudad santa". (FILMAFFINITY)

\*



**Título Original:** O Invasor/ El Invasor

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, 2.370m, 24q, Dolby digital

**Tipo:** Color

**Duración:** 87 min.

**Año de producción:** 2001

**Productora(s):** Drama Filmes Ltda.

**Coproductora(s):** Tibet Filme; Consórcio Europa; Videofilmes; Quanta

**Producción:** Vilar, Bianca; Ciasca, Renato

**Coproducción:** Ricca, Marco; Borges, Alexandre; Miklos, Paulo; Ximenes, Mariana; Mader, Malu

**Dirección:** Arraes, Guel

**Guión:** Aquino, Marçal; Brant, Beto; Ciasca, Renato

**Adaptación:** Basada en la novela <Invasor, O> de Marçal Aquino

**Fotografía:** Seabra, Toca

**Montaje:** Campion, Manga

**Dirección de Arte:** Sato, Yukio

**Figurín:** Prysthon, Juliana

**Utilería:** Ribeiro, Gustavo

**Música:** Sabotage y Instituto

#### **Reperto Principal:**

Ricca, Marco (Ivan)

Borges, Alexandre (Giba)

Miklos, Paulo (Anísio)

Mader, Malu (Cláudia)

Ximenes, Mariana (Marina)

Sabotage (Sabotage)

Couto, Chris (Cecília)

Freire, George (Estevão)

Correa, Tanah (Dr. Araújo)

Cueto, Jayme Del (Norberto)

Luiz, Silvio (Rangel)

Franco, Marina (amiga da Marina)

Tramujas, Daniela (Luísa)

Ferrari, Thávyne (filha do Giba)

Luz, Priscila (Lucia)

Azevedo, Marcos (gerente boate)

Santos, Amanda dos (Alessandra)

Sztamfater, Ida (Silvana)

Curti, Tom (Dr. Luchesi)

Freitas, Manoel (Romão)

Pimentel, Joeli (Léo)

Regina, Andreia (Debi)

Sargentelli, Pietro (Jaime)

Marsan, Arthur (Alê)

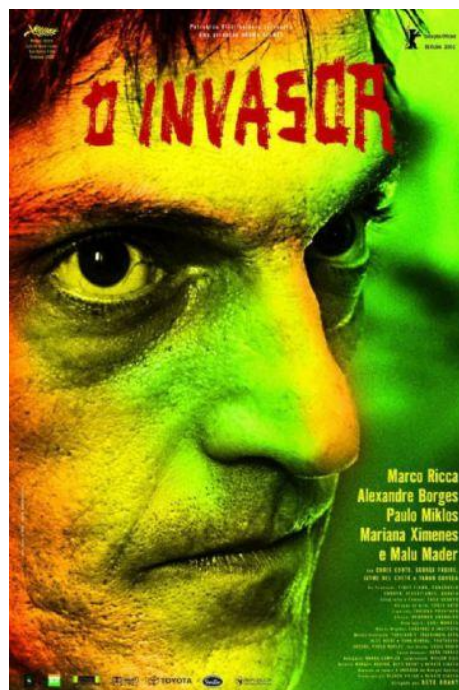
Pinto, Walmir (Escrivão)

Bortolotto, Mario (Investigador)

Rocha, Vietia (voz da amiga de Cláudia)

Gero, Black (Rogerinho)

Souza, Cida (velório)



#### **Premios:**

Mejor diretor, Mejor banda sonora y Actor novel para Miklos, Paulo en el Festival de Brasília, 34, 2001, Brasília – DF; Mejor película latino-americano en el Sundance Film Festival, 20, 2002, Utah - US.

#### **Genero:** Drama

**Sinopsis:** En "El invasor" se tratan temas como el poder, la ambición, la amistad y la traición. Sucede en Sao Paulo, donde sus habitantes se enfrentan a la violencia diariamente. Compañeros de universidad en los tiempos de la Escuela de Ingeniería, Estevao, Ivan y Gilberto también son socios en una empresa constructora desde hace quince años. Todo marcha bien hasta que surgen unas diferencias sobre la manera de conducir los negocios de la empresa que les enfrenta. Estevao, el socio mayoritario, trata de romper la asociación, e Ivan y Gilberto deciden eliminar a su amigo, creyendo que, al hacerlo, serán capaces de dirigir la compañía por sí mismos. Para hacer el trabajo contratan a Anísio, un asesino profesional. Es el principio de una inesperada pesadilla: Anísio tiene planes de escalar socialmente y, de forma constante y firme, invade sus vidas, confrontándoles, de este modo, con el proceso de violencia desatado por ellos mismos. (FILMAFFINITY)

\*

**Título Original:** Crônicamente Inviável

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** português

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, 2.772m, 24q, Dolby Stereo Digital

**Tipo:** Color

**Duración:** 101 min.

**Año de producción:** 2000

**Productora(s):** Agravo Produções Cinematográficas

**Coproductora(s):** Riofilme; Banespa - Banco do Estado de São Paulo; Fundação Padre Anchieta - TV Cultura; Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo; Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro; Secretaria Municipal de Cultura - RJ; Quanta Centro de Produções Cinematográficas de São Paulo; Fundação Cultural de Curitiba; Secretaria do Estado da Cultura do Paraná; Mega

**Producción:** Schenini, Carmen; Freitas, Rossine A.

**Producción ejecutiva:** Bianchi, Sérgio; Steinberg, Gustavo; Silva, Alvarina Souza e;

**Dirección:** Bianchi, Sérgio;

**Guión:** Bianchi, Sérgio; Steinberg, Gustavo

**Fotografía:** Coutinho, Marcelo; Penido, Antônio

**Montaje:** Sacramento, Paulo; Soar, Giovana; Holanda, Uirandê; Catalani, Teresa Jesus

**Dirección de Arte:** Vilar, Pablo; Bianco, BeActriz; Leblanc, Jean-Luis

**Figurín:** Bianco, BeActriz; Marcier, Luiza

#### Reparto Principal:

Thiré, Cecil (Luís)

Gofman, Betty (Maria Alice)

Dantas, Daniel (Carlos)

Stulbach, Dan Filip (Adam)

Magnani, Umberto (Alfredo)

Paes, Dira (Amanda)

Vieira, Leonardo

Santos, Cosme dos

Barbosa, Zezeh

Barros, Adilson de

Parente, Nildo

Grupo de Teatro Mangará

Correa, Henrique (Garçon 1)

José, João (Mendigo 1)

Souza, Joviano de (Mendigo 2)

Machado, Lázaro (Arruaceiro Carnaval de Salvador)

Santos, Alício Bispo dos (Índio espancado)

Maria, Marvio Santa (Policial 1 agressor do índio)

Veloso, Nildson (Policial 2 agressor do índio)

Aragão, Verônica Novaes de (Amanda criança)

Cristina, Tuiane (Josilene criança)

Nascimento, Luiz Antonio Gomes do (Waldir criança)

Karneiro, Kadu (Pai de Josilene)

Martins, Sílvia (Mãe de Josilene)

Zilles, Rejane (Mãe de Maria Alice)

Ribeiro, Sandro (Policial arpoador 1)

Mumu, Evandro (Policial arpoador 2)

Knirsh, Maria (Apresentadora talk show)

Boers, Simone (Enfermeira clínica de adoção)

Índios da Aldeia Guarani de Parelheiros (Família de



índios)

Bedoti, Alejandro (Homem da maleta de Rondônia)

Lima, Francisco Santos (Cabloco de Rondônia)

Franco, Alvaro (Policial)

Capobianco, Marcelo (Ladrão 1)

Santini, Edmundo (Ladrão 2)

Michellon, Carlos Eduardo (Criança atropelada)

Souza, Abraão de (Filho da mendiga)

#### Premios:

Premio HBO de Cine, 1998; Mención honrosa en el Festival Internacional de Cine de Uruguay, 19, 2001, UY

**Genero:** Drama

**Sinopsis:** Cuatro hombres y dos mujeres, de diversa extracción social, le sirven al director para exhibir las asperezas de la sobrevivencia en el Brasil urbano, igual de agresivo e inhabitable para los pragmáticos como para los idealistas. El hilo conductor es el restaurante donde coinciden este atajo de iracundos y abatidos. Comedia negra en la cual no hay lugar de reposo para el espectador; porque ningún personaje está libre de mezquindades. Cuando en la estupenda escena de cierre el amor por fin tiene su momento, la sensación, sin embargo, es que ya es demasiado tarde. (FILMAFFINITY)

\*

**Título Original: Baile Perfumado**

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, 2.500m, 24q, Eastmancolor, Dolby Stereo, 1:1'37

**Tipo:** Color , Blanco y negro

**Duración:** 93min.

**Año de producción:** 1996

**Coproductora(s):** Governo do Estado de Pernambuco; Eletrobrás; Banco do Nordeste do Brasil

**Producción:** Ferreira, Aniceto; Monteiro, Beto

**Director de producción:** Assis, Cláudio

**Producción ejecutiva:** Pinheiro, Marcelo; Trindade, Aramis; Ferreira, Lírio; Caldas, Paulo; Coelho Filho, Germano

**Dirección:** Caldas, Paulo; Ferreira, Lírio

**Argumento:** Lacerda, Hilton; Caldas, Paulo; Ferreira, Lírio

**Guión:** Lacerda, Hilton; Ferreira, Lírio; Caldas, Paulo

**Fotografía:** Reis, Paulo Jacinto dos

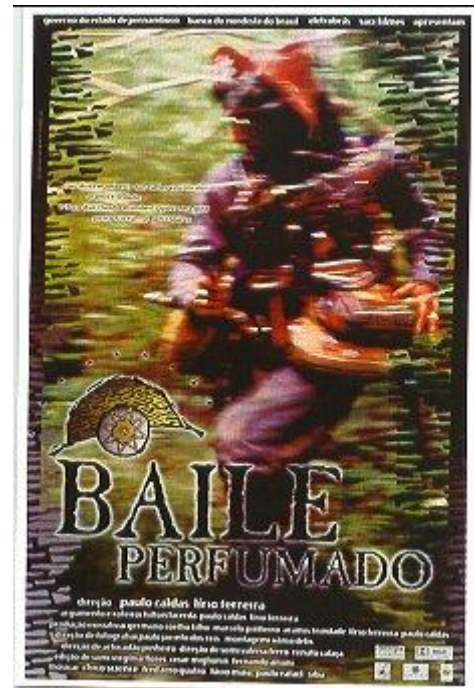
**Montaje:** Debs, Vânia

**Dirección de Arte:** Pinheiro, Adão

**Figurín:** Lapa, Mônica

**Escenografía:**

**Música:** Rafael, Paulo; Miranda, Marcio; Science, Chico; Fred Zero Quatro; Siba; Mestre Ambrósio; Maia, Lúcio



**Reperto Principal:**

Silva, Virgolino Ferreira da

Bonita, Maria

Mamberti, Duda (Benjamin Abrahão)

Vasconcelos, Luis Carlos (Lampião)

Mamberti, Claudio (Coronel João Libório)

Trindade, Aramis (Tenente Lindalvo Rosas)

Díaz, Chico (Coronel Zé de Zito)

Gold, Giovanna (Jacobina, mulher do Zé de Zito)

Melo, Jonas (Said)

Haiut, Germano (Ademar Albuquerque)

Varjão, Sérgio (Cel. Nogueira)

Borges, Geninha da Rosa (Dona Arminda)

Ferreira, Zuleica (Maria Bonita)

Renor, Roger de (Corisco)

Brito, Gilberto (Honório)

Gomes, Servílio (Pedro)

Constantino, Manoel (Atividade)

Branco, Raimundo (Luis Pedro)

Rocha Filho, Rubem (Coronel)

**Participación especial:**

Soares, Jofre(Padre Cícero)

**Premios:**

Mejor Película, Mejor Dirección de Arte y Mejor Actor de reparto en el Festival de Brasília, 29, 1996, Brasília – DF; Premio de la Crítica, Premio UNESCO y Premio de los Investigadores del Cine Brasileño.

**Genero:** Drama

**Síntesis:** En el interior de Pernambuco, en los años 30, un vendedor ambulante libanés, mano derecha del Padre Cícero, intenta hacer una película con Lampião, el Rey de los *cangaceiros*.

\*

**Título Original:** Narradores de Javé

**País(es):** BR - FR - NL - CH

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, 2.530m, 24q, Dolby Digital, 1:1'85

**Tipo:** Color

**Duración:** 100min.

**Año de producción:** 2002

**Coproducción:** Gullane Filmes; Laterit Productions - FR; Prefeitura da Cidade Rio

**Producción:** Catani, Vânia

**Director de producción:** Montenegro, André; Pires, Rui

**Producción ejecutiva:** Gullane, Caio; Gullane, Fabiano; Catani, Vânia

**Productor asociado:** Daniel Filho

**Dirección:** Caffé, Eliane

**Argumento:** Caffé, Eliane; Abreu, Luis Alberto

**Guión:** Caffé, Eliane; Abreu, Luis Alberto

**Fotografía:** Kovensky, Hugo

**Montaje:** Rezende, Daniel

**Dirección de Arte:** Caffé, Carla

**Figurín:** Camargo, Cristina

**Escenografía:** Gardim, Cibebe

**Música:** DJ Dolores

**Reparto Principal:**

Dumont, José (Antonio Biá)

Xavier, Nelson (Zaqueu)

Rezende, Rui

Camilo, Gero (Firmino)

Pereira, Luci (Deodora)

Dantas, Nelson

Camargo, Mario César

Azevedo, Alessandro (Daniel)

Tizeumba, Maurício

Vieira, Orlando

Avanzi, Roger

Barros, Edmilson

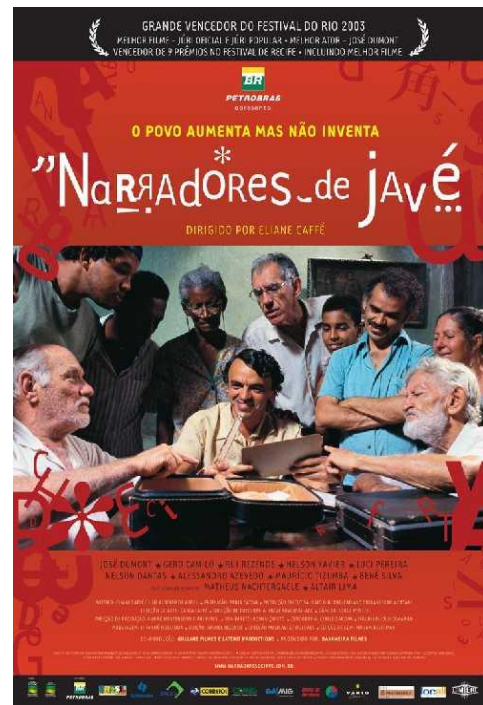
Aldeia, Maria Dalva

Leblon, Silvia

**Participación especial:**

Lima, Altair (Galdério)

Nachtergaele, Matheus(Souza)



**Premios:**

Premio de la Prensa Cinematográfica Internacional en el Festival de Freiburg – CH; Mejor Película, Mejor Dirección; Mejor Sonido; Mejor Actor Principal (José Dumont); Mejor Actor de reparto; Mejor Actriz de reparto, Premio de la Crítica y Premio Gilberto Freyre no Cine PE; Mejor Película; Mejor Actor y Mejor Película por el Jurado Popular en el Festival do Rio, RJ; Mejor Película y Mejor Guión en el Festival de Bruxelas – BE; Mejor Película en el Festival Un Cine de Punta, Punta del Leste – UY; Mejor Película en el Festival de 3 Amériques, Quebec – CA; Premio da Crítica en el Festival de Friburgo, 2003 – CH; Por votación de la Crítica: Mejor dirección en el Festival SESC, 2004, SP;

**Genero:** Drama

**Sinopsis:** Javé deberá desaparecer inundada por las aguas de una gran represa hidroeléctrica. Frente a la noticia infausta, la comunidad decide ir en defensa de su existencia, poniendo en práctica una estrategia bastante original: escribir los acontecimientos más grandiosos de la historia de la aldea y así justificar su preservación.

\*



**Título Original:** Eu, tu, eles / Yo, tú, ellos

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, 2.610m, 24q

**Tipo:** Color

**Duración:** 102min.

**Año de producción:** 2000

**Productora(s):** Columbia; Sony Pictures Entertainment Company; Conspiração Filmes; Columbia Tristar Filmes do Brasil

**Producción:** Barros, Leonardo Monteiro de; Hollanda, Pedro Buarque de; Waddington, Andrucha; Tambellini, Flávio

**Director de producción:** França, Marcos Tim

**Producción ejecutiva:** Figueiredo, Mariza

**Productor asociado:** Gil, Flora

**Dirección:** Waddington, Andrucha

**Argumento:** Waddington, Andrucha; Duarte, Kiti

**Guión:** Soárez, Elena

**Fotografía:** Silveira, Breno

**Montaje:** Kubrusly, Vicente

**Dirección de Arte:** Vanzolini, Toni

**Figurín:** Kopke, Claudia; Veloso, Felipe

**Escenografía:**

**Música:** Gil, Gilberto

**Reperto Principal:**

Casé, Regina (Darlene)

Duarte, Lima (Osias Linhares)

Garcia, Stênio (Zezinho)

Vasconcelos, Luiz Carlos (Ciro)

Spencer, Nilda (Raquel)

Lopes, Diogo (Vaqueiro Negro)

Araújo, Helena (Mãe de Darlene)

Rebouças, Iami (Moça do Forró)

Paulo, Lucien (Capataz)

Cunha, Borges (Funcionário do cartório)

Alves Neto, Plácido (Dono da venda)

Dinorah, D. (Mãe de Osias)

Pascoal, José (Rapaz do forró)

**Premios:**

Mejor película; Mejor montaje; Mejor fotografía;

Mejor Actriz para Casé, Regina en el Gran Premio

Cine Brasil, 2, 2001, Rio de Janeiro – RJ; Mejor foto-

grafía para Silveira, Breno en el Premio ABC de Ci-



nematografía, 1, 2001, São Paulo – SP; Mejor película en el Festival de Karlovy Vary, 35, 2000, República Tcheca, Mención honrosa en el Festival de Cannes, 2000, França; Mejor película en el Festival Internacional de Jovenes Directores, 6, 2001, Saint-Jean-de-Luz – FR.

**Genero:** Drama/Comedia

**Síntesis:** Una *sertaneja*, Darlene, madre soltera, vuelve a la tierra donde nació y se casa con un hombre mucho mayor y asentado en la vida, Osias Linhares. El matrimonio le da cierta estabilidad, pero Darlene sigue insatisfecha. Encuentra en el primo de Osias, el dulce Zezinho un amante. Un tercer hombre, el joven y apuesto Ciro, completa el trío de maridos que, junto con los niños forman un arreglo familiar inusual, sorprendentemente pacífico en el *sertão* sexista y conservador.

\*

**Título Original:** O auto da compadecida

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, 24q, Dolby Digital

**Tipo:** Color

**Duración:** 104min.

**Año de producción:** 1999

**Productora(s):** Globo Filmes

**Productora(s) asociada(s):** Lereby Produções

**Director de producción:** Cômodo, André

**Producción ejecutiva:** Figueira, Eduardo

**Productor asociado:** Daniel Filho

**Dirección:** Arraes, Guel

**Argumento:** Falcão, Adriana; Arraes, Guel; Falcão, João

**Guión:** Falcão, Adriana; Arraes, Guel; Falcão, João

**Adaptación:** Adaptada de la obra de teatro <Auto da compadecida, O> de <Suassuna, Ariano>

**Fotografía:** Monti, Felix

**Montaje:** Farias, Paulo Henrique; Motta, Ubiraci

**Dirección de Arte:** Renha, Lia

**Figurín:** Albuquerque, Cao

**Escenografía:** Schimidt, Fernando; Lovisi, Erika

**Música:** Falcão, João; Borges, Carlinhos

**Banda sonora:** Grupo Sá Grama; Campelo, Sérgio

**Reparto Principal:**

Nachtergaele, Matheus (João Grilo)

Mello, Selton (Chicó)

Vilela, Diogo (Padeiro)

Fraga, Denise (Dora)

Montenegro, Fernanda (Nossa Senhora)

Gonçalves, Maurício (Jesus Cristo)

Melo, Luís (Diabo)

Cardoso, Rogério (Curra João)

Cavendish, Virginia (Rosinha)

Garcia, Bruno (Vincentão)

Diaz, Enrique (Capanga de Severino)

Trindade, Aramis (Cabo setenta)

**Participación especial:**

Nanini, Marco (Severino)

Goulart, Paulo (Major Antonio Moraes)

Duarte, Lima (Obispo)

**Premios:**

Mejor dirección, Mejor guión, Mejor Actor para

Nachtergaele, Matheus en el Gran Premio Cine



Brasil, 2, 2000, RJ; Mejor película en la Muestra de Cine de Tiradentes, 4, 2000, MG; Mejor Película - Jurado popular Brazilian Film Festival, 5, 2001, Miami - US.

**Genero:** Comedia

**Sinopsis:** En el pueblo de Taperoá, en el interior del estado de Paraíba, João Grilo y Chicó, dos tipos muy pobres del nordeste de Brasil, van por las calles anunciando "La Pasión de Cristo", la mejor película del mundo. La sesión obtiene éxito, ellos ganan un poco de dinero, pero sigue la lucha por la supervivencia. João Grilo y Chicó preparan innumerables planes para conseguirse algún dinero. Surgen nuevos desafíos, provocando aún más confusiones armadas por la astucia de João Grilo, siempre junto a Chicó... (FILMAFFINITY)

\*

**Título Original:** Cinema, aspirinas e urubus/  
Cine, aspirinas y buitres

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, 2.380m, 24q, Dolby Digital, 1:1'85

**Tipo:** Color

**Duración:** 99min.

**Año de producción:** 2005

**Productora(s):** REC Produtores Associados; Dezenove Som e Imagens

**Coproductora(s):** Quanta

**Producción:** Silveira, Sara; Ionescu, Maria; Vieira Jr., João

**Director de producción:** Costa, Dedete Parente

**Productor asociado:** Aïnouz, Karim

**Dirección:** Gomes, Marcelo

**Argumento:** Gomes, Marcelo; Caldas, Paulo; Aïnouz, Karim

**Guión:** Gomes, Marcelo; Caldas, Paulo; Aïnouz, Karim

**Fotografía:** Pinheiro Jr., Mauro

**Montaje:** Harley, Karen

**Dirección de Arte:** Pedroso, Marcos

**Figurín:** Normal, Beto

**Escenografía:**

**Música:** Souza, Tomás Alves de

#### Reparto Principal:

Miguel, João (Ranulpho)

Ketnath, Peter (Johann)

Fialho, Mano (Caçador)

Figueiredo, Francisco (Rapaz na estrada)

Lopes, Arilson (Dono do posto de gasolina)

Leite, José (Dono do restaurante)

Matos, Zezita (Mulher da galinha)

Guedes, Hermila (Jovelina)

Guerra, Sandro (Homem da cobra)

Accioly, Madalena (Mulher da cobra)

Mil, Oswaldo (Claudionor Assis)

Irândhir (Manoel)

Pirro, Fabiana (Adelina)

Cavalcanti, Veronica (Maria da Paz)

Câmera, Daniela (Neide)

Francinete, Paula (Lindalva)

#### Premios:

Gran Premio Cine Brasil, Mejor Diretor - Cláudio Torres; Festival de cine brasileño en Miami: Premio mejor película, mejor dirección de arte.

**Genero:** Drama



**Síntesis:** Road movie que narra la historia de un alemán que viajó en 1942 al noreste de Brasil a vender aspirinas... Brasil, década de 1940. El país estaba gobernado por Getúlio Vargas, cuyo régimen dictatorial, el Nuevo Estado, se extendió entre 1937 y 1945. En el extranjero, la Segunda Guerra Mundial causaba estragos en Europa y Asia. Entre 1942 y 1945, el gobierno de Vargas envió a millones de refugiados afectados por la sequía del nordeste del Brasil a trabajar por la fuerza en la selva del Amazonas, para producir el caucho que los Estados Unidos necesitaban para su desempeño en la guerra. Mientras tanto, en el corazón del nordeste Brasileño, dos hombres se encuentran: Johann, un alemán que ha escapado del conflicto bélico y Ranulpho, un brasileño que huye de la sequía. Van de pueblo en pueblo, proyectando un film publicitario sobre una nueva droga "milagrosa" a los habitantes, quienes hasta ese entonces no habían tenido contacto con el cine. Atravesando los caminos polvorientos del interior del país, buscarán expandir sus horizontes. (FILMAFFINITY)

\*

**Título Original: Edifício Master**

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Documental

**Material original**

35mm, 24q, 1:1'85

**Tipo:** Color

**Duración:** 110min.

**Año de producción:** 2002

**Productora(s):** VideoFilmes Produções Artísticas Ltda.;

**Director de producción:** Formaggini, Beth

**Producción ejecutiva:** Ramos, Mauricio Andrade; Salles, João Moreira

**Dirección:** Coutinho, Eduardo

**Argumento:** Lins, Consuelo

**Guión:** Coutinho, Eduardo

**Fotografía:** Cheuiche, Jacques

**Montaje:** Berg, Jordana

**Dirección de Arte:**

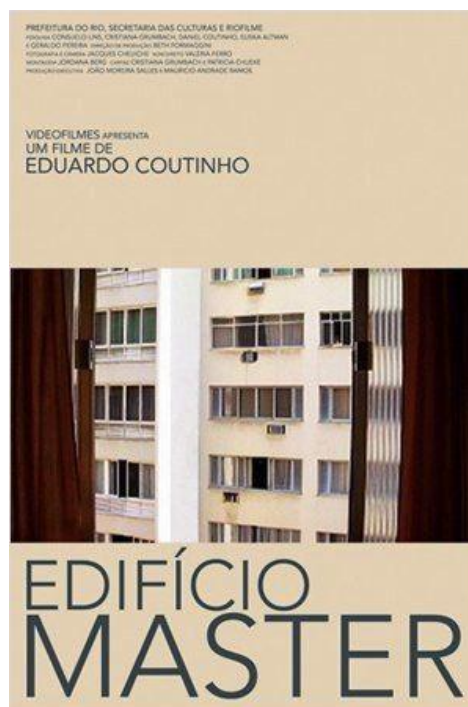
**Figurín:**

**Escenografía:**

**Música:**

**Reparto Principal:**

Savelle, Vera Lúcia Maciel  
Casaes, Sérgio de Carvalho  
Silva, Maria do Céu Aguiar da  
Vianna, Esther Pinheiro  
Barbosa, Renata Bento  
Citro, Nadir Carvalhal  
Pontes, Carlos  
Cândido, Maria Regina Melo  
Ferreira, Paulo Fabiano  
Martins, João Marcelo V.  
Castro, Luciano de (Bacon)  
Bastos, Geicy da Silva  
Silva, José Oswaldo Maia da  
Gasparini, Daniela  
Nunes, Marco Antônio  
Cupello, Roberto  
Alves, Alessandra de Souza  
Pereira, Antônio Carlos  
Silva, Lúcia Regina Bellas da  
Silva, Rita Maria Coimbra da  
Silva, Ivone Bellas da  
Ribeiro, Jasson Fernandes  
Abboud, Antônio Marcelo  
Dias, Natalina Maria  
Moura, Henrique F. de  
Ferreira, Fernando José  
Carvalho, José Carlos de  
Pacheco, Dalva Carvalho  
Wittenstein, Cristina  
Faria, Luiz Paulo Gomes de



Beiro, Maria Dolores (Maria Pia)

Souza, Luis Felipe Beiro de

Santos, Adenize (Suze)

Lima, Laudicéia Maria de

Lima, Luzinete O. de

Mata, Paulo

Loreti, Eugênia

Bezerra, Fabiana de Castro

**Premios:**

Mejor documental en el Festival de Gramado, 30, 2002, RS; Margarida de Plata de la CNBB, 2002 - Conferencia Nacional de los Obispos de Brasil, Rio de Janeiro, RJ.

**Genero:** Documental

**Síntesis:** Siete días compartidos con la vida diaria de las familias que habitan en un edificio residencial de 276 apartamentos en Copacabana. Las historias que la cámara va revelando son, entre otras, la de una pareja de edad madura que se ha encontrado por medio de un aviso clasificado; la de una prostituta que mantiene a su hija y a una hermana; y la de un portero que sospecha que su padre adoptivo es en realidad su verdadero padre, entre otras. Ellas van formando un panorama de la actual vida urbana en Brasil. (FILMAFFINITY)

\*



**Título Original: De Passagem**

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, 2.105m, 24q, Dolby Digital, 1:1'66

**Tipo:** Color

**Duración:** 77min.

**Año de producción:** 2003

**Productora(s):** Meta Produções Cinematográficas Ltda.

**Coproductora(s):** Locall de Cinema e Televisão; Cinema; Filmoso-nido

**Producción:** Hernandez, Assunção; Fresnot, Van

**Director de producción:** Tavares, Farid

**Producción ejecutiva:** Fresnot, Van

**Dirección:** Elias, Ricardo

**Argumento:** Elias, Ricardo

**Guión:** Yosida, Cláudio; Elias, Ricardo

**Fotografía:** Yamashita, Jay

**Montaje:** Volpato, Reinaldo

**Dirección de Arte:** Amaral, Cristiano

**Figurín:** Marichilene

**Escenografía:**

**Música:** Abujamra, André

**Reparto Principal:**

Guindane, Silvio (Jéferson)

Nepo, Fábio (Kennedy)

Souza, Wilma de (Dona Clotilde)

Maya-Maya, Estevão (Pai de Jéferson)

Dias, Priscila (Jenifer)

Machiaveli, Lucélia (Mercedes)

Carvalho, Luciano (Marcio)

Garcia, Raphael (Sérgio traficante)

Mello, Thiago de (Devanilson)

Loureiro, Mariana (Jaqueline)

Carvalho, Janaína (Jenifer criança)

**Presentando:**

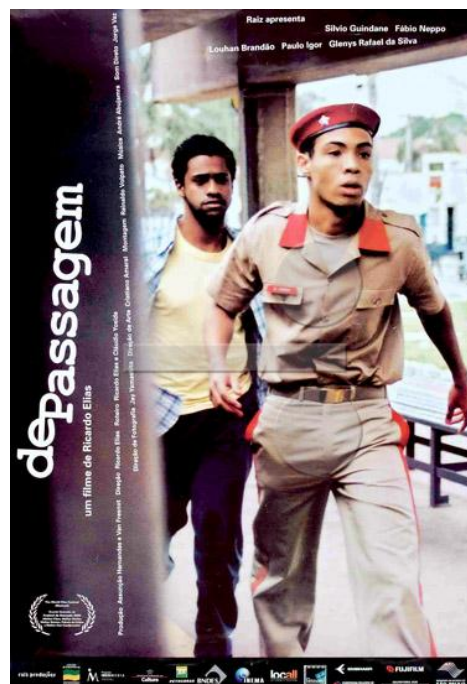
Silva, Glenys Rafael da (Jéferson criança)

Igor, Paulo (Kennedy criança)

Brandão, Louhan(Washington criança)

**Premios:**

Premio de la Crítica y Premios de Mejor película, Mejor guión, Mejor dirección, Mejor Actor de reparto para Nepô, Fábio en el Festival de Gramado, 31, 2003, RS; Mejor director para Elias, Ricardo y Mejor guión para Yosida, Claudio y Elias, Ricardo en el Festival de Cine Brasileño de Miami, 8 – US; Mejor



película (votación del público) en la Muestra Internacional de Cine de São Paulo, SP; Premio do Ministério da Cultura para películas de bajo presupuesto; Premio de la Secretaria Municipal de Cultura para Director Novel;

**Genero:** Drama

**Sinopsis:** Los hermanos Jeferson y Washington y su amigo Kennedy viven en la periferia de Sao Paulo. Jeferson se va a estudiar en la escuela militar de Río de Janeiro. Los otros dos permanecen en São Paulo y, sin perspectivas terminan involucrándose con el narcotráfico. Con la noticia de muerte, Jefferson llega a São Paulo y junto con Kennedy buscará el cuerpo de Washington. Para hacer esto, tienen que cruzar la ciudad. Durante el trayecto, viajando en autobús y tren, sienten las dificultades de la vida cotidiana de la metrópoli y recuerdan el significado de la amistad.

\*

**Título Original:** Não por acaso/ No por casualidad

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, 3.071m, 24q

**Tipo:** Color

**Duración:** 90min.

**Año de producción:** 2007

**Coproductora(s):** Sky Light Cinema; Domo Projetos Culturais Bahia; Sotavento Porto Rico; RioFilme; Cooperativa Procine Venezuela; Quanta

**Producción:** Meirelles, Fernando; Ribeiro, Andrea Barata; Berlinck, Bel

**Director de producción:** Zunino, Mirela

**Producción ejecutiva:** Berlinck, Bel; Büschel, Claudia

**Productor asociado:** Daniel Filho

**Dirección:** Barcinski, Philippe

**Argumento:** Barcinski, Philippe; Barcinski, Fabiana Werneck; Puppo, Eugênio

**Guión:** Barcinski, Philippe; Barcinski, Fabiana Werneck; Puppo, Eugênio

**Fotografía:** Farkas, Pedro

**Montaje:** Canella, Márcio

**Dirección de Arte:** Hamburger, Vera

**Figurín:** Julian, Veronica; Brasil, Cássio

**Escenografía:** Ogasawara, Joe

**Música:** Cortes, Ed

**Reparto Principal:**

Santoro, Rodrigo (Pedro)  
Medeiros, Leonardo (Ênio)  
Sabatella, Letícia (Lúcia)  
Messina, Branca (Teresa)  
Batata, Rita (Bia)  
Kiss, Cássia (Iolanda)  
Moretto, Graziela (Mônica)  
Amaral, Cacá (Tobias)  
Lourenço, Sílvia (Paula)  
Lopes, Giulio (Jaime)  
Cortaz, Milhem (Paiva)  
Piacentini, Ney (Nogueira)  
Marinho, Nomey (Regina)  
Mastropasqua, Sérgio (Cucci)  
Freitas, Alexandre (Timóteo)  
Benjamin, Henrique (Ernesto)  
Zucatelli, João Paulo (Claudio)

**Premios:**

Premios en el Cine PE - Festival del Audiovisual, en las categorías de Mejor Actor (Medeiros, Leonardo),



Mejor Actriz de reparto (Messina, Branca), Mejor fotografía y Mejor edición.

**Genero:** Drama

**Síntesis:** Dos hombres que no se conocen, pero tienen en común la forma como llevan la vida: basada en precisión, control y método. Un accidente imprevisible que envuelve a dos mujeres les mudará el curso de la vida. El ingeniero de tránsito, que controla el flujo de automóviles de la ciudad de São Paulo, será obligado a conocer y convivir con su hija adolescente, después de perder su ex mujer. Mientras el jugador de billar, dejará el luto por la novia y también su inseguridad profesional, al enredarse con una mujer inesperada. En esa trama, donde muchos destinos se cruzan, los dos tendrán que aprender a entenderse con la falta de reglas de la vida. (FILMAFFINITY)

\*

**Título Original:** Linha de Passe/ Linea de pase

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, 24q, Dolby SRD

**Tipo:** Color

**Duración:** 113min.

**Año de producción:** 2008

**Productora(s):** VideoFilmes; Pathé International

**Producción:** Ramos, Mauricio Andrade; Yeldham, Rebecca

**Producción ejecutiva:** Ivernel, François

**Productor asociado:** Glander, Jim

**Dirección:** Salles, Walter; Thomas, Daniella

**Argumento:** Moura, George; Thomas, Daniella

**Guión:** Moura, George; Thomas, Daniella

**Fotografía:** Pinheiro Jr., Mauro

**Montaje:** Giani, Gustavo; Serpa, Livia

**Dirección de Arte:** Lopes, Valdy

**Figurín:** Brasil, Cássio

**Escenografía:**

**Música:** Santaolalla, Gustavo; Kerpel, Anibal



**Reparto Principal:**

Oliveira, Vinícius de (Dario)

Corveloni, Sandra (Cleuza)

Santos, Kaique de Jesus (Reginaldo)

Rodrigues, José Geraldo (Dinho)

Baldasserini, João (Dênis)

Audi, Roberto (Pastor)

Weinberg, Denise (Estela)

Garritano, Ana Luiza (Bianca)

Mastropasqua, Sérgio (Jefferson)

Novaes, Renata (Glória)

Bezerra, Fernando (Arlindo)

Camargo, Mário César (Genaro)

Rabello, Gabriela (Dona Rosa)

Losso, Rafael (Bruno)

Barros, Almir (Japa)

**Genero:** Drama

**Síntesis:** En Sao Paulo, el joven Reginaldo busca obsesivamente a su padre. Dario sueña en convertirse en un jugador de fútbol, pero a la edad de 18 años se da cuenta que es cada vez más difícil. Dinho se dedica a la religión. Denis tiene dificultades para mantenerse e ya es padre. Son cuatro hermanos creados por la madre Cleuza, quien trabaja como empleada doméstica y está nuevamente embarazada de padre desconocido. La familia debe esforzarse por superar las dificultades, enfrentar las transformaciones por los que está pasando el país y la ausencia de la figura del padre.

\*

**Premios:**

Mejor Actriz para Corveloni, Sandra en el Festival de Cannes, 61, 2008, Cannes, FR.

**Título Original:** Os Inquilinos

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, 24q, Dolby SRD

**Tipo:** Color

**Duración:** 103min.

**Año de producción:** 2009

**Productora(s):** Agravo Produções Cinematográficas Ltda.

**Producción:** Bianchi, Sergio

**Dirección:** Bianchi, Sergio

**Adaptación:** Adaptada de un cuento de <Ferrer, Vagner Geovani>

**Guión:** Bracher, BeActriz; Bianchi, Sergio

**Fotografía:** Corpanni, Marcelo

**Montaje:** Finotti, Andre

**Dirección de Arte:** Pessoa, Bia

**Figurín:** Paranhos, Izabel

**Escenografía:**

**Música:**

**Reparto Principal:**

Marat Descartes (Valter)

Ana Carabatti (Iara)

Caio Blat (Evandro)

Zezeh Barbosa (Terezinha)

Leona Cavalli (Fátima)

Lennon Campos (Diogo)

Pascoal da Conceição (Josué)

Ailton Graça (Francisco)

Sérgio Guizé (Moacir)

Cássia Kiss (Professora)

Umberto Magnani (Dimas)

Carlos Meceni (Zé Luis)

Cláudia Mello (Consuelo)

Andressa Néri (Fernanda)

Ana Lúcia Torre (Diretora)

Robson Nunes (Fabrício)

Sidney Santiago (Cleber)

José Trassi (Romualdo)

Fernando Alves Pinto (Professor de Matemática)



**Premios:**

Mejor Guión y Mejor Actriz de reparto para Kiss, Cássia en el Festival do Rio, 2009, Rio de Janeiro, RJ; Mejor Director, Mejor Película y Mejor Actor para Descartes, Marat en el Premio Fiesp/Sesi-SP de Cine Paulista, 7, 2011, São Paulo.

**Genero:** Drama

**Sinopsis:** Durante los días de bombardeo del PCC en São Paulo, la realidad de una familia de periferia ha cambiado con la llegada de tres jóvenes ruidosos que alquilan la casa de al lado. Valter, Iara y sus dos pequeños hijos pasan a dormir mal. Valter, empleado en un puesto de frutas, es atormentado por los cambios en la vida cotidiana de la calle, que conoce solamente por los relatos diarios de Iara. Ella, desde la llegada de los nuevos inquilinos, le parece cada día más hermosa. Pronto se dan cuenta que los tres niños son parte del crimen organizado. El uso de la violencia parece ser inevitable, y ellos empiezan a sentirse arrinconados.

\*



**Título Original:** Notícias de uma guerra particular

**País(es):** Brasil/Francia

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Documental

**Material original**

35mm, 1.481m, 24q

**Tipo:** Color

**Duración:** 57min.

**Año de producción:** 1999

**Productora(s):** Videofilmes

**Producción:** Zangrande, Raquel

**Dirección:** Salles, João Moreira; Lund, Kátia

**Argumento:** Lund, Kátia; Salles, João Moreira

**Guión:** Lund, Kátia; Salles, João Moreira

**Fotografía:** Carvalho, Walter

**Montaje:** Nunes, Flávio

**Dirección de Arte:**

**Figurín:**

**Escenografía:**

**Música:** Pinto, Antônio

**Reparto Principal:**

Nilton Cerqueira

Carlos Luis Gregório

Paulo Lins

Hélio Luz

Rodrigo Pimentel

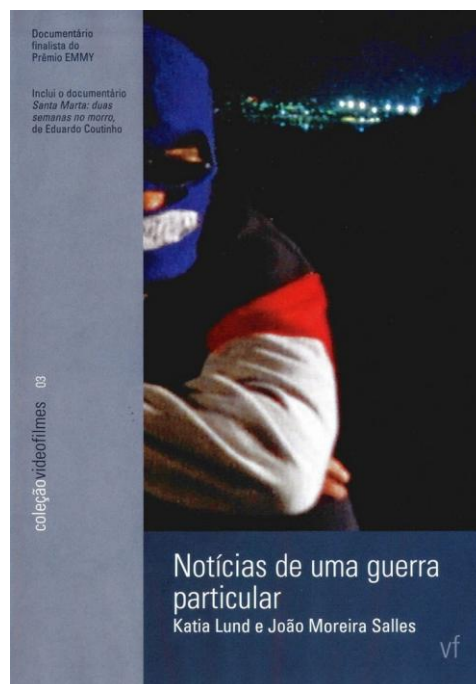
Itamar Silva

**Premios:**

Menciones Especiales en la Competición Internacional, Mejor Documental y Premio Quanta en el Festival Internacional de Documentales *É Tudo Verdade*, 5, 2000, SP; Margarida de Plata da CNBB, 2000 - Conferencia Nacional de los Obispos de Brasil, Rio de Janeiro, RJ.

**Genero:** Documental

**Sinopsis:** El documental retrata la vida cotidiana de los traficantes y los residentes de la favela de Santa Marta en Río de Janeiro. El resultado de dos años (1997-1998) de entrevistas con personas vinculadas al narcotráfico, con los locales que ven en esta rutina de cerca y policías, el documental dibuja un paralelo entre los relatos de los residentes, traficantes de drogas y la policía, poniendo a todos en el mismo nivel de participación en una guerra que no es una



"guerra civil", sino una "guerra privada". Votada como una de las mejores películas brasileñas contemporáneas por la revista de Cine y ganador de la competencia nacional de documentales del Festival "Es Todo Verdad", noticias de una guerra privada es un retrato amplio y mordaz de la violencia en Río de Janeiro. Fotos espontáneas de la vida cotidiana de las favelas dominadas por narcotráfico alternan entrevistas con todos los involucrados en el conflicto entre narcotraficantes y policías, incluyendo los residentes que viven en medio del fuego cruzado y especialista en la seguridad pública. La realidad de la violencia se presenta sin medias tintas y de la manera más completa posible, haciendo patente el absurdo de una guerra sin fin y sin posibles ganadores.

\*

**Título Original:** Ônibus 174/ Autobus 174/Bus 174

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Documental

**Material original**

35mm, 24q, 1:1'37

**Tipo:** Color

**Duración:** 150min.

**Año de producción:** 2002

**Productora(s):** Zazen Produções

**Producción:** Padilha, José; Prado, Marcos

**Coproducción:** Pimentel, Rodrigo

**Producción ejecutiva:** Lopes, Célia; Barreto, Helena

**Dirección:** Padilha, José

**Codirección:** Lacerda, Felipe

**Guión:** Bráulio Mantovani, José Padilha

**Fotografía:** Moraes, Cezar; Guru, Marcelo

**Montaje:** Lacerda, Felipe

**Dirección de Arte:**

**Figurín:**

**Escenografía:**

**Música:** Nabuco, João; Amback, Sacha

#### **Reparto Principal:**

Maria Aparecida

Captain Batista

Luanna Belmon

Claudete Beltrana

Luciana Carvalho

Coelho

Damiana

Yvonne Bezerra de Mello

Julieta do Nascimento

Sandro do Nascimento

Dona Elza

Geísa Firmo Gonçalves

José Henrique

Cláudia Macumbinha

Mendonça

Williams Moura

Janaina Neves

Rodrigo Pimentel

Rogerinho

Fábio Seixo

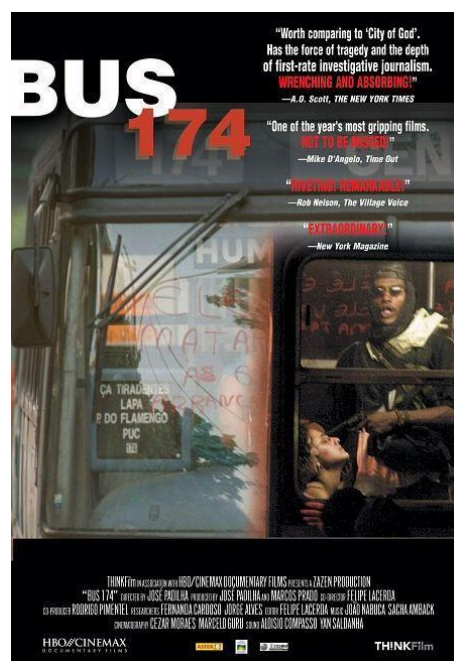
Luiz Eduardo Soares

Gil Velho

Maria Aparecida

#### **Premios:**

Mejor Documental en el Festival do Rio BR, 2002, RJ; Premio del Jurado en la Muestra Internacional de São Paulo, 2002, SP; One Future Award en el Festival de Munique, 2002 – DE; Anistia Internacional: Mención Especial en el Festival de Rotterdã, 2003 – NL; Mejor Documental en el Festival de Miami, 2003 – US.



**Genero:** Documental

**Sinopsis:** Documental brasileño sobre el secuestro de un autobús ocurrido en Río de Janeiro en el año 2000. Alterna imágenes de televisión con entrevistas a los personajes. Obtuvo excelentes acogida por parte de la crítica, y el crítico del New York Times A.O. Scott la eligió como una de las 10 mejores películas del año 2003 en todo el mundo. (FILMAFFINITY)

\*

**Título Original:** Cidade de Deus/ Ciudad de Dios

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, 3.564m, 24q

**Tipo:** Color

**Duración:** 130min.

**Año de producción:** 2002

**Productora(s):** O2 Filmes; Videofilmes; Miramax International; BR

**Coproductora(s):** Globo Filmes; Lumiere; Wild Bunch

**Producción:** Salles, Walter; Ranvaud, Donald K.; Ribeiro, Andrea Barata; Ramos, Maurício Andrade

**Dirección de producción:** Bittencourt, René; Franco, Claudine

**Producción ejecutiva:** Tolomelli, Elisa

**Dirección:** Meirelles, Fernando

**Codirección:** Lund, Katia

**Adaptación:** Basada en la novela homónima <Cidade de Deus> de <Paulo Lins>

**Guión:** Mantovani, Bráulio

**Fotografía:** Charlone, César

**Montaje:** Rezende, Daniel

**Dirección de Arte:** Peake, Tulé

**Figurín:** Salgado, Bia; Salgado, Inês

**Escenografía:** Moraes, Claudia; Araújo, Beli

**Música Original:** Pinto, Antonio; Côrtes, Ed

#### **Reparto Principal:**

Silva, Douglas (Dadinho)

Suplino, Jefechander (Alicate)

Braga, Alice (Angélica)

Gomes, Emerson (Barbantinho)

Oliveira, Edson (Barbantinho adulto)

Gomes, Michel de Souza (Bené criança)

Rodrigues, Roberta (Berenice)

Otávio, Luis (Buscapé criança)

Marques, Maurício (Cabeção)

Engracia, Gustavo (Editor do jornal)

Cunha, Darlan (Filé-com-fritas)

Rocha, Robson (Gelson)

Martins, Thiago (Lampião)

Miranda, Leandra (Lúcia Maracanã)

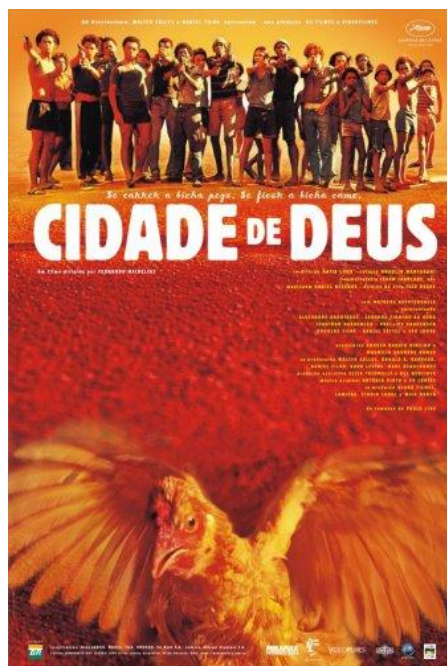
Moretto, Graziella (Marina Cintra)

Souza, Renato de (Marreco)

Falcão, Karina (Mulher do paraíba)

Rosa, Sabrina (Namorada do galinha)

Sabino, Rubens (Neguinho)



Junqueira, Marcos (Kikito) (Otavio)

Montenegro, Edson (Pai buscapé)

Camilo, Gero (Paraíba)

Silva, Felipe (Rafael)

Zettel, Daniel (Thiago)

Paraventi, Charles (Tio sam)

Seixas, Luiz Carlos Ribeiro (Touro)

César, Paulo (Jacaré) (Tuba)

Ornellas, Danielle (Vizinha do Paraíba)

#### **Presentando:**

Rodrigues, Alexandre (Buscapé)

Hora, Leandro Firmino da (Zé Pequeno)

Haagensen, Phellipe (Bené)

Haagensen, Jonathan (Cabeleira)

#### **Participación especial:**

Nachtergaele, Matheus (Sandro Cenoura)

Jorge, Seu (Mané Galinha)

#### **Premios:**

Selección Oficial del Festival de Cannes, 56, 2002 - FR; Mejor Montaje en el Bafta 2003 - UK; Mejor Película, Mejor Fotografía, Mejor Actor (para el conjunto de los actores), Mejor Montaje, Premio FIPRESCI (Crítica), Premio Signis, Premio Caracol, Premio Glauber Rocha, Premio de la Asociación Cubana de prensa Cinematográfica, Premio Universidade de La Habana y Premio Rádio Habana en el Festival de La Habana, 24, 2002 - CU; Mejor Película por Le Público en el AFI Fest, 2002 - US; Mejor director internacional en el ShoWest, 2003; Mejor Dirección en el Festival de Marrakech, 2, 2003 - MA; Mejor película por el público en el Festival de Guadalajara, 2003, Guadalajara - MX; Mejor Película, Mejor Director y Premio especial de la Crítica en el Festival de Cartagena, 43, 2003 - CO; Mejor Película, Mejor Película Ibero-americana y Premio especial del Jurado FIPRESCI en el Festival do Uruguayi, 21, 2003 - UY; Mejor Película en el Palic Film Festival, 2002, Palic - YU; Mejor Película y en el Festival de Santo Domingo, 2003, Santo Domingo - DO; Mejor Película por el Público, Mejor Película por la Crítica, Mejor Director por el público y Mejor Director por la Crítica en el Premio SESC, 2002; Mejor dirección de fotografía, Mejor dirección de arte y

Mejor Sonido en el Premio ABC, 2003 (Associação Brasileira de Cinematografia); Gran Premio de la Crítica para el Reparto en los Mejores de 2002 APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte); Gran Premio del Jurado en el Cine-manila, 2003 – PH; Mejor dirección en el Encuentro Latinoamericano de Cine, 7 – PE; Silver Camera 300 (Cámara de Plata) en el Festival Manaki Brothers, 24 - Rep. da Macedonia; Mejor película extranjera en el BIFA, 2003 - British Independent Film Awards, Londres – UK; Premio del Público en el Festival Internacional de Cine de Cuenca, 2, 2003 – EC; Golden Frog (Mejor Fotografía) en el Festival del Arte de Cinematografía, 11, Camerimage - PL (Festival Internacional del Arte de Cinematografía); Mejor Película extranjera en el Premio de la Asociación de los Críticos de Cine de Los Angeles, 2004 - US; Mejor película de lengua extranjera en el Online Film Critics Society; Mejor Película, Mejor Director, Mejor Fotografía, Mejor Montaje y Mejor Sonido en la Academia Brasileña de Cine, 2003; Mejor Película Extranjera en los Críticos de Cine de Las Vegas – US; Mejor película de lengua extranjera en Críticos de Cine de Los Angeles – US; Mejor Película de lengua extranjera en el Premio Críticos de Cine de Nueva York, 2004 – US; Premio del Público en el Premio BBC de Cine - UK.

**Genero:** Drama

**Sinopsis:** Basada en hechos reales, este es relato del incremento del crimen organizado en Cidade de Deus, un suburbio de Río de Janeiro, desde finales de los años sesenta hasta el comienzo de los ochenta, cuando el tráfico de drogas y la violencia impusieron su ley en las favelas. Todo comienza a finales de los sesenta, cuando Buscapé tiene 11 años y es sólo un niño más en Cidade de Deus. Tímido y delicado, observa a los niños duros de su barrio, sus robos, sus peleas, sus enfrentamientos diarios con la policía. Ya sabe lo que quiere ser si consigue sobrevivir: fotógrafo. Dadinho, un niño de su misma edad, se traslada al barrio. Sueña con ser el criminal más peligroso de Río de Janeiro y empieza su aprendizaje haciendo recados para los delincuentes locales. Admira a Cabeleira y su pandilla, que se dedica a atracar los camiones del gas y hacen otros pequeños robos armados. Un día Cabeleira da a Dadinho la oportunidad de cometer su primer asesinato... (FILMAFFINITY)

\*



**Título Original:** Carandiru

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, 3.480m, 24q, Dolby Digital, 1:1'85

**Tipo:** Color

**Duración:** 146min.

**Año de producción:** 2003

**Productora(s):** HB Filmes; Sony Pictures Classics; Columbia Tristar; Globo Filmes

**Coproductora(s):** Sony Corporation of America; Columbia Pictures Television Tradig Corp.; Columbia Tristar Comércio Internacional; Columbia Tristar Filmes do Brasil; Globo Filmes; Lereby Produções; Rio Bravo Investimentos; Banco FActor; Koema; Estúdios Mega; Mega Color; Cinecolor; Quanta

**Producción:** Babenco, Hector

**Coproducción:** Tambellini, Flavio R.; Gullane, Fabiano

**Dirección de producción:** Gullane, Caio

**Producción ejecutiva:** Lowndes, Chico

**Productor asociado:** Daniel Filho

**Dirección:** Babenco, Hector

**Adaptación:** Basada en el libro <Estação Carandiru> de <Varela, Drauzio>

**Guión:** Navas, Victor; Bonassi, Fernando; Babenco, Hector

**Fotografía:** Carvalho, Walter

**Montaje:** Alice, Mauro; Cavichioli, Rosa; Moraes, Nilza de; Martinelli, Cristina

**Dirección de Arte:** Bueno, Clóvis

**Figurín:** Camargo, Cris

**Escenografía:** Hamburger, Vera

**Música:** Abujamra, André

**Producción Musical:** Ikeda, Belma; Abujamra, André

#### **Reparto Principal:**

Vasconcelos, Luiz Carlos (Médico)

Gonçalves, Milton (Chico)

Almeida, Ivan de (Nego Preto)

Graça, Ailton (Majestade)

Mendonça, Maria Luisa (Dalva)

Leiner, Aída (Rosirene)

Santoro, Rodrigo (Lady Di)

Camilo, Gero (Sem Chance)

Ramos, Lázaro (Ezequiel)

Blat, Caio (Deusdete)

Moura, Wagner (Zico)

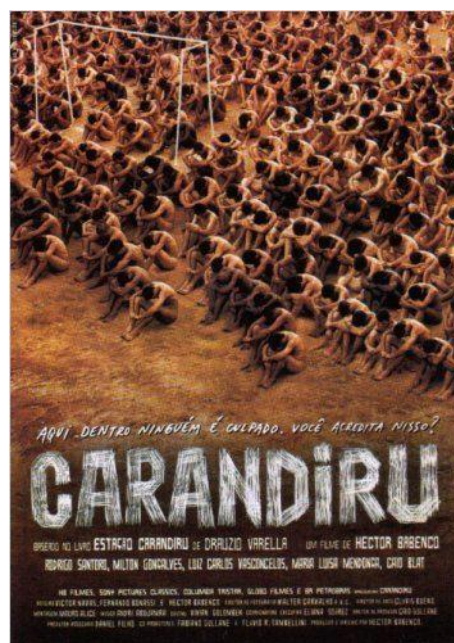
Ianina, Julia (Francineide)

Greve, Sabrina (Catarina)

Peixoto, Floriano (Antônio Carlos)

Blat, Ricardo (Claudiomiro)

Gerbelli, Vanessa (Célia)



Cavalli, Leona (Dina)

Cortaz, Milhem (Peixeira)

Dionisio Neto (Lula)

Grassi, Antonio (Seu Pires)

Diaz, Enrique (Gilson)

Nunes, Robson (Dada)

Ceccato, André (Barba)

Bukassa (Detento locutor)

Sabotage (Fuinha)

Cadillac, Rita (Rita Cadillac)

#### **Premios:**

Venció las categorías de mejor director y mejor guión en el Gran Premio Cine Brasil; Mejor película en el Festival Internacional de Cine de Cartagena; Premio especial del jurado y del público en el festival de Cine de La Habana.

#### **Genero:** Drama

**Sinopsis:** Relato ambientado en la tristemente famosa cárcel de Carandiru, en Sao Paulo, donde, en 1992, la policía redujo de forma violentísima una revuelta masacrando a más de cien presos que estaban desarmados. (FILMAFFINITY)

\*

**Título Original:** Prisioneiro da grade de ferro (autoretratos)/  
**El prisionero de la reja de hierro**

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** português

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Documental

**Material original**

35mm, 3.000m, 24q, 1:1'85

**Tipo:** Color

**Duración:** 123min.

**Año de producción:** 2004

**Productora(s):** Olhos de Cão

**Coproductora(s):** Programa de Integração Cinema e TV;  
Governo do Estado de São Paulo; Fundação Padre Anchieta;  
TV Cultura; Secretaria de Estado da Cultura

**Producción:** Steinberg, Gustavo; Sacramento, Paulo

**Dirección:** Sacramento, Paulo

**Fotografía:** Raulino, Aloysio; Cunha, André Luís da

**Montaje:** Lacreta, Idê; Sacramento, Paulo

**Reparto Principal:**

Cupertino, Adeir

Albuquerque, Celso Ferreira de

Fabiano, Cláudio (Kric)

Silva, Etelvino Batista da

Fonseca Filho, Flaviano Souza (FW)

Lopes, João Vicente

Silva, Joel Aparecido da

Cruz, Jonas Freitas

Silva, José Heleno da (Lenno)

Freitas, Kleber Eduardo Roks

Santos, Marcos Roberto dos (cabelo)

Almeida, Nelson Pires de (seu Nelson)

Peres, Reginaldo (Beá)

Nascimento, Renildo do (Mr. Pequeno)

Arnedo, Reynaldo Mapa (Rey)

Gomes, Ronaldo Fernandes (Nal)

Batista, Rubens Jonas dos Santos (Lagoa)

Silva, Rubens Lima da (Rubinho)

**Premios:**

Mejor película del Festival Internacional de Documentales É Tudo Verdade; Premio de la Crítica en el Festival de Gramado, 2003; Seleccionado para la sección Nuevos Territorios del Festival de Veneza, 2003.

**Genero:** Documental



**Síntesis:** Documental de Paulo Sacramento que presenta el sistema carcelero brasileño visto desde adentro; un año antes de la desactivación de Carandirú (la Casa de Detención), en Sao Paulo, los presos aprenden a usar cámaras y documentan su cotidianeidad en el mayor presidio de América Latina. (FILMAFFINITY)

\*

**Título Original:** Tropa de Elite/Tropa de elite

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, 3.236m, 24q, Dolby SRD

**Tipo:** Color

**Duración:** 118min.

**Año de producción:** 2007

**Productora(s):** Zazen Produções Audiovisuais Ltda.

**Coproductora(s):** Gemma Films; Tupan Filmes Ltda.

**Producción:** Padilha, José; Prado, Marcos

**Dirección de producción:** Gibault, Jacques

**Coproducción:** Soárez, Eliana; Arcy, James d'

**Dirección:** Padilha, José

**Argumento:** Pimentel, Rodrigo; Mantovani, Bráulio; Padilha, José

**Guión:** Pimentel, Rodrigo; Mantovani, Bráulio; Padilha, José

**Fotografía:** Carvalho, Lula

**Montaje:** Rezende, Daniel

**Dirección de Arte:** Peake, Tulé

**Figurín:** Kopke, Cláudia

**Escenografía:**

**Música:** Bromfman, Pedro

#### **Reperto Principal:**

Moura, Wagner (Capitão Nascimento)

Junqueira, Caio (Neto)

Ramiro, André (André Matias)

Cortaz, Milhem (Capitão Fábio)

Freitas, Fernanda de (Roberta)

Machado, Fernanda (Maria)

Fernandes, Thelmo (Sargento Alves)

Ribeiro, Maria (Rosane)

Gomes, Emerson (Xavoco)

Lago, Fábio (Baiano)

Vilela, Paulo (Edu)

Mauro, André (Rodrigues)

Valle, Marcelo (Capitão Oliveira)

Oliveira, Erick (Marcinho)

Sodré, Ricardo (Cabo Bocão)

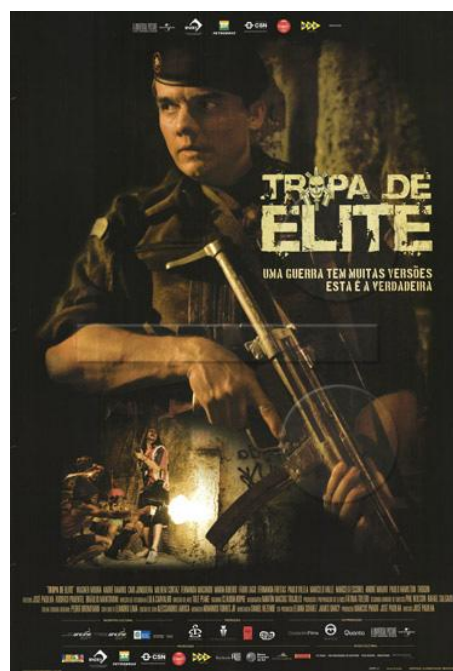
Santinho, André (Tenente Renan)

Almeida, Luiz Gonzaga de

Delia, Bruno (Capitão Azevedo)

Mofatti, Alexandre (Sub-Comandante Carvalho)

Lentini, Daniel (Rapaz 3 da Festa)



#### **Premios:**

Oso de Oro de Mejor Filme en el Festival de Berlín, 58, 2008; Mejor Actor para Moura, Wagner, Gran Premio Vivo del Cine Brasileño entregue por la ABC - Academia Brasileña de Cine; Mejor Director para Padilha, José, Gran Premio Vivo del Cine Brasileño entregue por ABC - Academia Brasileña de Cine.

#### **Genero:** Drama

**Síntesis:** Brasil, año 1997. El capitán Nascimento (Wagner Moura) está al mando de un escuadrón del Batallón de Operaciones Policiales Especiales (BOPE), un cuerpo de élite de la policía de Río de Janeiro. Su misión es actuar en las favelas, en las que la policía, por miedo o por corrupción, no interviene. Nascimento quiere dejar su puesto, ya que está a punto de ser padre, pero antes necesita encontrar un sustituto adecuado. Con ese fin comienza a instruir a dos policías honestos y amigos desde la infancia: Neto, que es un hombre de acción, y Matías, que estudia Derecho porque cree en la ley. Juntos entrarán en el BOPE y cumplirán sus misiones hasta las últimas consecuencias. (FILMAFFINITY)

\*

**Título Original:** Tropa de Elite 2 (2010) País(es): Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, 2.181m, 24q, Dolby SRD

**Tipo:** Color

**Duración:** 116min.

**Año de producción:** 2010

**Productora(s):** Zazen Produções Audiovisuais Ltda.

**Coproductora(s):** Globo Filmes; Feijão Filmes; RioFilme

**Producción:** Padilha, José

**Dirección de producción:** Gib Melo, Katiuscha; Pacheco, Edu ault, Jacques

**Coproducción:** Moura, Wagner; Mantovani, Bráulio

**Producción ejecutiva:** Arcy, James d'; Edde, Leonardo

**Dirección:** Padilha, José

**Argumento:** Padilha, José; Mantovani, Bráulio; Pimentel, Rodrigo

**Guión:** Padilha, José; Mantovani, Bráulio

**Fotografía:** Carvalho, Lula

**Montaje:** Rezende, Daniel

**Dirección de Arte:** Teixeira, Tiago Marques

**Figurín:** Kopke, Claudia

**Escenografía:**

**Música:**

**Reparto Principal:**

Moura, Wagner (Nascimento)

Santos, Irandhir (Diogo Fraga)

Ramiro, André (Mathias)

Held, Pedro Van (Rafael)

Ribeiro, Maria (Rosane)

Rocha, Sandro (Russo)

Cortaz, Milhem (Fábio)

Müller, Tainá (Clara)

Jorge, Seu (Beirada)

Mattos, André (Fortunato)

Boliveira, Fabrício (Marreco)

Orcillo Netto, Emílio (Valmir)

Cerebral, Jovem (Braço)

Elia, Bruno dī (Azevedo)



reparto para Mattos, Andre; Mejor dirección de fotografía; Mejor guión original; Mejor montaje de ficción y Mejor sonido en el Gran Premio del Cine Brasileño, 10, 2011, Rio de Janeiro, RJ.

**Genero:** Drama/Policiaco

**Sinopsis:** Nascimento (Wagner Moura) se enfrenta a las milicias, un nuevo problema que ha plagado a Río de Janeiro. No tarda en tener enfrentamientos con el sistema que controla el estado, el equilibrio entre el reto de pacificar la ciudad y hacerse cargo de Rafael (Peter Van Held), su hijo adolescente, y Rosane (Maria Ribeiro), su esposa. A su lado cuenta con el apoyo de Matías (André Ramiro), elegido para sustituirle en el BOPE. (FILMAFFINITY)

\*

**Premios:**

Mejor largometraje de ficción; Mejor dirección;

Mejor Actor para Moura, Wagner; Mejor Actor de



**Título Original:** O homem que copiava 2003

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Documental

**Material original**

35mm, 2.570m, 24q, Eastmancolor / Kodak, Dolby Digital, 1:1'66

**Tipo:** Color

**Duración:** 123min.

**Año de producción:** 2003

**Productora(s):** Casa de Cinema de Porto Alegre; Columbia; A Sony Pictures Entertainment Company

**Coproductora(s):** Quanta Porto Alegre; Sony Corporation of America; Columbia Pictures; Columbia Tristar; Globo Filmes

**Producción:** Tomasi, Luciana; Goulart, Eleonora

**Dirección de producción:** Baioto, Marco

**Producción ejecutiva:** Goulart, Nora; Tomasi, Luciana

**Dirección:** Furtado, Jorge

**Argumento:** Furtado, Jorge

**Guión:** Furtado, Jorge

**Fotografía:** Sernambi, Alex

**Montaje:** Brasil, Giba Assis

**Dirección de Arte:** Barth, Fiapo

**Figurín:** Cortinhas, Rosângela

**Escenografía:** Guerra, Silvia; Mendonça, Vilson

**Música:** Henkin, Leo

**Reparto Principal:**

Ramos, Lázaro (André)

Leal, Leandra (Silvia)

Piovani, Luana (Marinês)

Cardoso, Pedro (Cardoso)

Cunha Filho, Carlos (Antunes)

Andrade, Júlio (Feitosa)

Schmidt, Heitor (Seu Gomide Bolha)

**Participació Especial:**

José, Paulo(Paulo)

**Premios:**

Premio RGE/Governo del Estado del RS, 2002: apoyo a la producción; Mejor Actor para Ramos, Lázaro en el Festival de La Habana, 25, 2003, Havana – CU; Mejor Película (por el Jurado Popular); Mejor Película (Premio de la Crítica) y Mejor Película por la Federación de Cineclubes en el Festival de Cine Luso Brasileño, 7, 2003, Santa Maria da Feira – PT; Mejor Película Brasileña del Año con el Premio APCA, 2003 (Asociación Paulista de Críticos de Arte); Mejor Di-



rección en el Festival de Kerala, 8, 2003 – IN; Participación en el Festival Miami Internacional, 21.

**Genero:** Drama

**Sinopsis:** André (Lázaro Ramos) es un joven que trabaja como operador de fotocopidora, dibuja en sus ratos libres, vive con su madre y por las noches espía a su vecina Silvia (Leandra Leal), de la que está enamorado. Con la ayuda de unos amigos intentará conseguir, de forma un tanto rocambolesca, el dinero que necesita para conquistar a su amor y conseguir una vida mejor... (FILMAFFINITY)

\*

**Título Original:** Cazuza, O tempo não Pára

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, 24q, Dolby Digital

**Tipo:** Color

**Duración:** 90min.

**Año de producción:** 2004

**Productora(s):** Columbia a Sony Pictures Entertainment Company; Lereby Produções; Globo Filmes; Cineluz Produções; Columbia Tristar Film

**Coproductora(s):** Estúdios Mega; Quanta

**Producción:** Daniel Filho

**Coproducción:** Tambellini, Flávio R.

**Dirección de producción:** Torres, Marcelo

**Dirección:** Werneck, Sandra; Carvalho, Walter

**Adaptación:** Basada en libro publicado por la Editora Globo S.A. de <Araújo, Lucinha>

**Guión:** Bonassi, Fernando; Navas, Victor

**Fotografía:** Carvalho, Walter

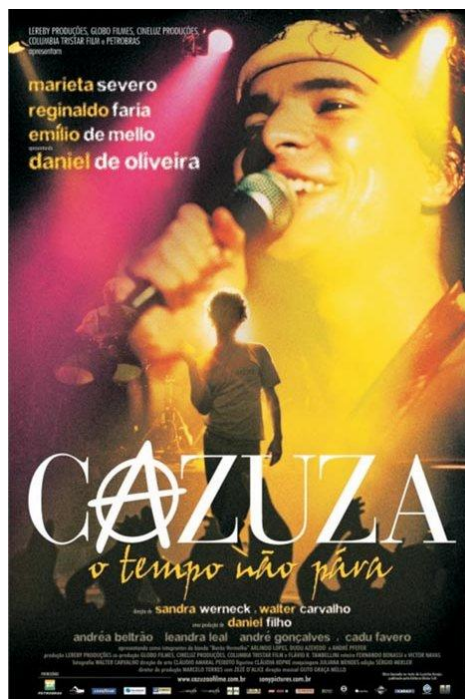
**Montaje:** Mekler, Sérgio

**Dirección de Arte:** Peixoto, Cláudio Amaral

**Figurín:** Kopke, Claudia

**Escenografía:** Santos, Celso

**Música:** Mello, Guto Graça



**Reperto Principal:**

Severo, Marieta (Lucinha Araújo)

Favero, Cadu (Frejat)

Azevedo, Dudu (Guto)

Lopes, Arlindo (Dé)

Pfefer, André (Mauricio)

Leal, Leandra (Bebel)

Pires, Eduardo (Serginho)

Gonçalves, André (Maneco)

Santos, Pierre dos (Tunico)

**Presentando:**

Oliveira, Daniel de(Cazuza)

**Actor(es) Invitados(s):**

Mello, Emílio de (Zeca)

Fallabela, Débora(Dani)

**Participación especial:**

Faria, Reginaldo (João Araújo)

Beltrão, Andréa(Malu)

**Premios:**

Por la Crítica: Mejor Actor para Oliveira, Daniel de; por el Público: Mejor Actor en el Festival SESC, 2004, SP.

**Genero:** Drama/Biografía

**Sinopsis:** Cazuza - O Tempo Não Pára (Cazuza - El tiempo no para) Es una película brasileira del 2004 acerca de la vida del cantante brasileiro Cazuza. El film fue dirigido por Walter Carvalho y Sandra Werneck. Protagonizada por Daniel de Oliveira como Cazuza. El film se base en el libro escrito por la madre de Cazuza, Lucia Araujo: "Cazuza - El tiempo no para ". Esta película ganó el premio al mejor actor dado por la asociación de arte y crítica de Sao Paulo, Brasil. La película fue una de la más exitosas del año en Brasil. (FILMAFFINITY)

\*

**Título Original:** Se eu Fosse Você

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, 24q, Dolby Digital, 1:1'85

**Tipo:** Color

**Duración:** 104min.

**Año de producción:** 2006

**Productora(s):** Total Entertainment

**Coproductora(s):** Fox Film do Brasil; Globo Filmes; Lereby

**Producción:** Britz, Iafa; Didonet, Marcos; Lustosa, Vilma; Barbosa, Walkíria; Daniel Filho

**Dirección de producción:** Furtado, Mariângela

**Producción ejecutiva:** Britz, Iafa; Lustosa, Vilma; Barbosa, Walkíria

**Distribuidor:** Twentieth Century Fox

**Dirección:** Daniel Filho

**Guión:** Falcão, Adriana; Daniel Filho; Belmonte, Renê; Gregório, Carlos

**Argumento:** Gregório, Carlos; Frota, Roberto

**Fotografía:** Eliezer, José Roberto

**Montaje:** Lacerda, Felipe

**Dirección de Arte:** Flaksman, Marcos

**Figurín:** Filipeck, Beth

**Escenografía:** Flaksman, Daniel; Ferreira, Ricardo

**Música:**

**Reparto Principal:**

Ramos, Tony (Cláudio)

Pires, Glória (Helena)

Lacerda, Thiago (Marcos)

Winitz, Danielle (Cibelle)

Vlasak, Lavínia (Barbara)

Gladys, Maria (Cida)

Ceíça, Maria (Márcia)

Frering, Antônia (Tereza)

Rodrigues, Lara (Bia)

Hassun, Leandro (Maurício)

Daniel, Carla (Regina)

Muniz, Marcela (Marília)

Paz, Mario José (Psicanalista)

Fernandes, Helena (Débora)

Morkos, Tomas (Cauê)



**Participación especial:**

Pillar, Patrícia; Fontoura, Ary; Fernando, Jorge; Carvalho, Dennis; Menezes, Glória

**Genero:** Comedia

**Sinopsis:** Claudio, un rico agente publicitario dueño de su propia agencia, está casado con Helena, una profesora de música. Afectados por la rutina de su vida, tienen constantes discusiones. Un día, tienen una pelea más fuerte de lo normal, que hace que ocurra algo inexplicable: ambos intercambian sus cuerpos. Espantados, deciden ocultarlo a los demás mientras no consigan revertir la situación. Para esto tienen que asumir por completo la vida del otro. (FILMAFFINITY)

\*

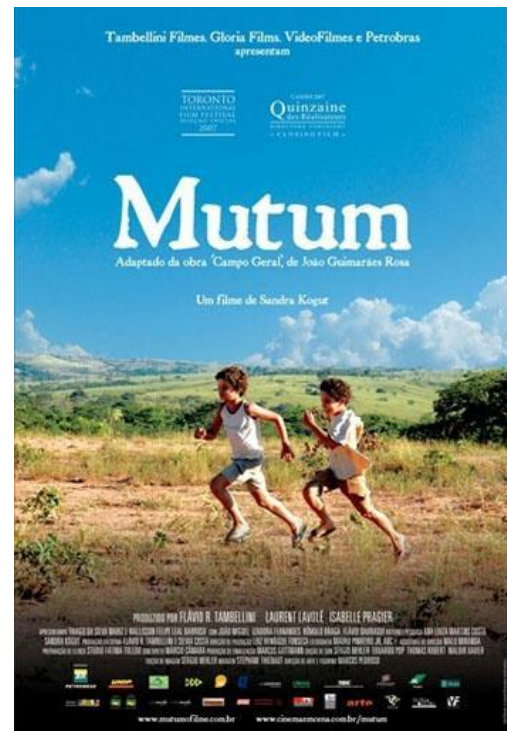
**Título Original:** Mutum  
**País(es):** Brasil  
**Idioma Original:** portugués  
**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción  
**Material original**  
 35mm, 2.605m, 24q, Dolby SRD  
**Tipo:** Color  
**Duración:** 95min.  
**Año de producción:** 2007

**Productora(s):** Gloria Films; Tambellini Filmes  
**Coroductora(s):** VideoFilmes  
**Producción:** Lavolé, Laurent; Pragier, Isabelle; Tambellini, Flávio R.; Costa, Silvia  
**Dirección de producción:** Fonseca, Luiz Henrique

**Dirección:** Kogut, Sandra  
**Investigación:** Costa, Ana Luiza Martins; Kogut, Sandra  
**Guión:** Costa, Ana Luiza Martins; Kogut, Sandra  
**Adaptación:** basado en el libro <Campo Geral> de <Rosa, João Guimarães>  
**Fotografía:** Pinheiro Jr., Mauro  
**Montaje:** Mekler, Sérgio  
**Dirección de Arte:** Pedroso, Marcos

**Reparto Principal:**  
 Mariz, Thiago da Silva (Thiago)  
 Barroso, Wallison Felipe Leal (Felipe)  
 Lima, Brenda Luana Rodrigues (Brenda)  
 Barroso, João Vitor Leal (João Vitor)  
 Miguel, João (Pai)  
 Silveira, Izadora Cristiani Fernandes (Mãe)  
 Braga, Rômulo (Tio Terêz)  
 Silva, Paula Regina Sampaio da (Rosa)  
 Macedo, Maria das Graças Leal (Vó Izidra)  
 Trovão, Pedro (Vaqueiro Jé)  
 Vasconcelos, Luiz Carlos (Seu Aristeu)  
 Bauraquí, Flávio (Seu Deográcias)  
 Silva, Raimundo Nonato Soares da (Luisaltino)

**Premios:** Melhor película en el Festival de Rio, 2007.  
 Deutsches Kinderhilfswerk - Mención especial en el Festival de Berlín, 58, 2008.  
 Margarida de Prata de la CNBB, 2008 - Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, Rio de Janeiro, RJ.



Oliveira, Maria Juliana Souza de (Juliana)

**Genero:** Drama

**Síntesis:** "Mutum" significa mudo. Es el nombre de un pájaro negro que sólo canta por la noche. Y es también el nombre de un lugar aislado en el árido territorio de Minas Gerais, donde viven Thiago y su familia. Thiago tiene diez años y es un niño diferente a los demás. A través de su mirada penetramos en el mundo de los adultos; un mundo rodeado de brumas y en el que habitan la traición, la violencia y el silencio. En compañía de Felipe, su hermano y único amigo, Thiago se irá enfrentando a este mundo, que descubrirá mientras se prepara al mismo tiempo para abandonarlo. (FILMAFFINITY)

\*





## 12.2 FILMOGRAFÍA DE REFERENCIA: FICHAS TÉCNICAS<sup>555</sup>

---

**Título Original:** Dona Flor e seus dois maridos

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** português

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, 3.236m, 24q, Eastmancolor

**Tipo:** color

**Duración:** 118min.

**Año de producción:** 1976

**Productora(s):** Produções Cinematográficas L. C. Barreto Ltda.

**Productora(s) associada(s):** Triângulo Filmes; Companhia Serrador

**Producción:** Barreto, Luís Carlos; Rique, Newton

**Productor Ejecutivo:** Sesso, Paulo Cezar

**Coproductores:** Quanta Central de Produção

**Dirección:** Barreto, Bruno

**Guión:** Barreto; Serran, Leopoldo; Coutinho, Eduardo

**Adaptación:** Basada en la novela "Dona Flor e seus dois maridos de Jorge Amado

**Fotografía:** Salles, Murilo

**Edición:** Higino, Raimundo

**Dirección de Arte:** Medeiros, Anísio

**Música:** Hime, Francis

**Figurín:** Medeiros, Anísio

**Cenografía:** Medeiros, Anísio



---

<sup>555</sup> Películas ordenadas por el orden en que aparecen en el trabajo.

**Identidad/Reparto:**

Braga, Sônia (Dona Flor)  
Wilker, José (Vadinho)  
Mendonça, Mauro (Teodoro)  
Xavier, Nelson (Mirandão)  
Dantas, Nelson (Clodoaldo)  
Resende, Rui (Cazuza)  
Gusmão, Mário (Arigof)  
Linhares, Haydíl (Norma)  
Spencer, Nilda (Dinorá)  
Costa Filho, Arthur (Carlinhos)  
Ary, Hélio (Venceslau Diniz)  
Brillanti, Dinoran (Rozilda)  
Rubia, Mara (Claudete)  
Dantas, Francisco (Argemiro)  
Magna, Lícia (Filó)  
Moyano, Martha (Amália)  
Anderson, Martha (Mirabel)  
Lago, Bety (Didi)  
Real, Dita Corte (Inácia)  
Freire, Álvaro (Prof. Silvério)  
Cadaval, Sílvia (Jacy)  
Santos, Francisco (D. Venâncio)  
Coimbra, Lourdes (Dionísia)  
Rogério, Heliane (Tavinha)  
Ribeiro, Sue (Magnólia)  
Mello, Wilson (Vivaldo)  
Gama, João (Moreira)  
Ferreira, Jurandir (Emilio Veiga)  
Colassanti, Manfredo (Pelanchi)  
Ganzarolli, Antonio (Dedinho)  
Mamberti, Cláudio (Bicha Castelo)  
Ribeiro, Ivanilda (Sofia)  
Miguelão (Paranaguá Ventura)  
Menezes, Joaquim (Comendador)  
Ribeiro, Orlanita (Florista)  
Victor, Antonio (Antiógenes)  
Ribeiro, José (Pai Gerônimo)  
Gigi (Comadre Velório)  
Anão, Zé (Anão)  
Lopes, Heleno (Croupier)

**Premios**

Premio Especial del Jurado en el Festival de Taormina, 1977 – IT; Mejor Actor para Mendonça, Mauro, Mejor Banda Sonora para Hime, Francis y Premio Especial de Mejor Escenografía para Medeiros, Anísio en el Festival de Gramado, 5, 1977, RS; Mejor Actor para Mendonça, Mauro en el Premio Air France de Cine, 10, 1976, RJ; Premio *Coruja de Ouro*, 1977, do INC - Instituto Nacional de Cinema; Premio Adicional de Qualidade, 1976 – INC.

**Genero:** Comedia

**Sinopsis:** " En la madrugada del carnaval de 1943, en Salvador, un grupo de gente sentada en la acera de un bar cantando y bebiendo. Miran para una mulata, van hasta ella y empiezan a bailar. Después de un rato uno de ellos cae muerto en el suelo, es Vadinho. Después del entierro, Flor, la viuda, recuerda su matrimonio. Vadinho se muestra un típico pícaro con compulsión por el juego. Cada día sale con amigos a jugar y beber, y casi siempre llega borracho a la mañana siguiente. Algunas veces Flor lo encuentra tirado en la acera. Vadinho pide dinero prestado para todo el mundo, adquiere muchas deudas y alguna vez llega a pegar a Flor por negarse a prestarle algo de dinero. Además tiene muchas amantes. A pesar de no ser un marido ejemplar, Flor lo ama y se siente realmente perdida cuando muere. Para ella, Vadinho era un gran amante. Con el tiempo, Flor va dejando a un lado el dolor y vuelve a su rutina, empieza a vestirse mejor y salir un poco más. Un día recibe una carta y descubre que el farmacéutico, el Dr. Teodoro, está enamorado de ella. Decide casarse con él. Ella vive bien al lado de su marido, pero a veces se siente agobiada. Un día empieza a recibir visitas del fantasma de Vadinho que se insinúa para ella. Al principio, Flor se resiste e incluso decide recurrir a un chamán para alejar a Vadinho, pero lamenta inmediatamente después y lo llama para que regrese desesperadamente. Desde allí Vadinho pasa a dividir la atención de su viuda con el Dr. Teodoro."

\*

**Título Original:** Vidas Secas

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, BP, 2.972m, 24q, Eastman, 1:1'37

**Tipo:** Blanco y negro

**Duración:** 103min

**Año de producción:** 1963

**Productora(s):** Palmares; Arte Cinema Vídeo

**Productora(s) asociada(s):** Cooperativa dos Técnicos do Filme;  
Beca Produtora de Filmes

**Producción:** Barreto, Luiz Carlos; Richers, Herbert; Trelles, Danilo

**Dirección de producción:** Higino, Raimundo

**Productor Ejecutivo:** Flávio R. Tambellini

**Coproductores:** Paulo Dantas, Antônio da Cunha Telles

**Dirección:** Santos, Nelson Pereira dos

**Guión:** Santos, Nelson Pereira dos;

**Adaptación:** Basada en la novela homónima de Graciliano Ramos

**Fotografía:** Barreto, Luiz Carlos; Rosa, José

**Edición:** Valverde, Rafael Justo

**Dirección de Arte:** Pape, Lygia

**Sonido:** José, Geraldo

**Cenografía:** Duarte, João

#### **Reperto Principal:**

Iório, Átila (Fabiano)

Ribeiro, Maria (Sinhá Vitória)

Baleia - Perra

Lima, Gilvan

Lima, Genivaldo

Macedo, Orlando

Soares, Jofre (Fazendeiro)

Chagas, Arnaldo

Souza, Oscar de

Leite, José

Domário

Leite, Gilvan

Sampaio, Gileno

Costa, Inácio

Santos, Pedro dos

Costa, Nabor

Ramos, Clóvis

Ordônio, Manuel

Maia, Vanutério

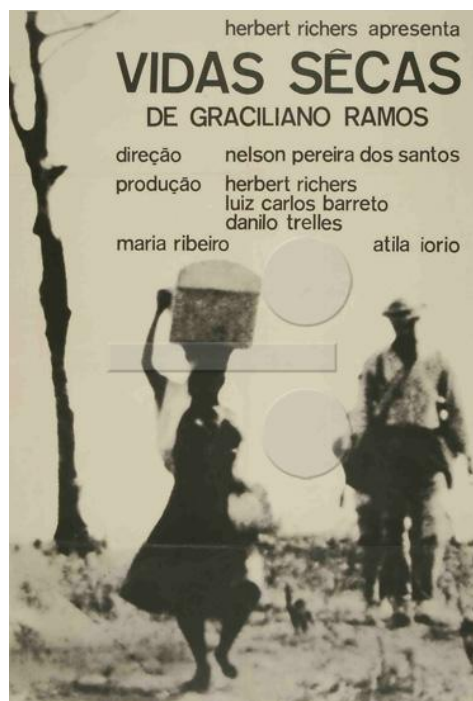
Soares, Antonio

Monteiro, Walter

Rosa, Maria

Vanje, Maria de

Población del Minador do Negrão



#### **Premios**

Premio Office Catholique du Cinéma y Premio Mejor Película de Arte y Ensayo em el Festival de Cannes, 17, 1964 – FR; Premio Mejor Película en la reseña del Cine Latino-Americano de Genova, 1965 – IT; Premio Humberto Mauro, Premio Governador da Guanabara, RJ, 1963; Premio Saci, 1964, SP, de Mejor fotografía para Barreto, Luiz Carlos e Rosa, José; Premio Governador del Estado de São Paulo, 1964 de Mejor dirección para Santos, Nelson Pereira dos y Mejor edición para Valverde, Rafael Justo; Diploma Especial en el Festival de Edimburgo, 1964, GB; Premio de la Crítica Cinematográfica, Premio Cine-Clube en el Festival de Lisboa, 1964, PT; Premio Valores Humanos en el Festival de Valladolid, 1964, ES; Menção Honrosa en el Festival de Varsóvia, 1964, PL; Premio Giano D'Oro en el Festival de Sestri-Levante, 1964, IT; Mejor Película para la Juventud, Premio Instituto Católico del Cine (Office Catholique), Jeneusse y D'Arts et Essais, 1964, FR.

#### **Genero:** Drama

**Sinopsis:** Las andanzas de Fabiano y su familia de propiedad en propiedad, la dificultad en ser gente y los sueños de confort material. La oscilación entre el servilismo y la revuelta del cangaço, el retorno a la andanza por el sertón.

\*



**Título Original:** Rio 40 Graus

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, B&N, 90min, 2.504m, 24q, DEB - Duvergé Emon Bonfanti

**Tipo:** B&N

**Duración:** 90 min.

**Año de producción:** 1955

**Productor Ejecutivo:** Luiz Jardim

**Producción:** Santos, Nelson Pereira dos

**Productora(s):** Equipe Moacyr Fenelon

**Dirección:** Santos, Nelson Pereira dos

**Guión:** Santos, Nelson Pereira dos

**Fotografía:** Silva, Hélio

**Dirección de Arte:** Peixoto, Claudio

**Música:** Cláudio Santoro

**Escenografía:** Romiti, Julio; Samoiloff, Adrian

**Reparto Principal:**

Souza, Modesto de

Batalin, Roberto

Valadão, Jece

BeActriz, Ana

Rocha, Glaucé

Moreno, Claudia

Moutinho, Carlos

Moura, Hilda

Serafim, Arinda

Miranda, Ivone

Cahet, Ary

Nicolau

Cavalcanti, Pedro

Oliveira, Nelson

Norival

Hélio

Pepes, Alfeu Gomes

Sequeira, Walter

Blanche, Riva

Carol

Ribeiro, Georvan

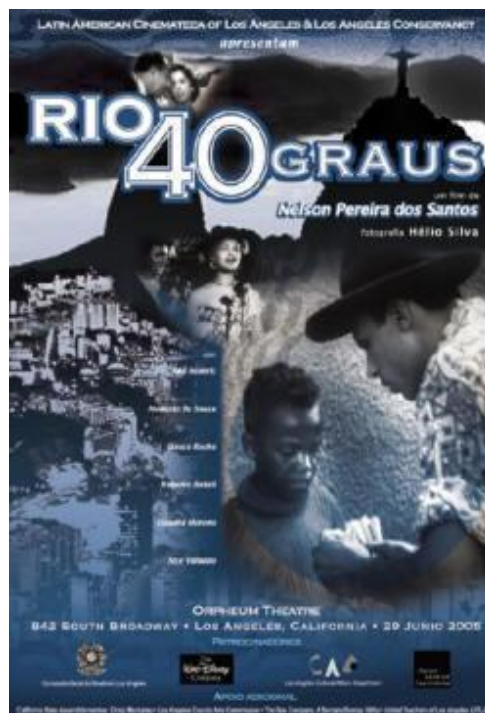
Keti, Zé

Catarino, Oswaldo

**Presentando:**

Pequeños vendedores de cacahuete; Vitoriano,

Edison; Apolinario, Nilton



**Premios:**

Premio Saci, 1956, SP, de Mención Especial para Santos, Nelson Pereira dos.; Premio Gobernador do Estado, 1956, SP, de Mejor Guión para Santos, Nelson Pereira dos; Mejor Película, Mejor Director, Mejor Actor para Valadão, Jece, Mejor Guión para Santos, Nelson Pereira dos en el Festival do Distrito Federal, 4, 1956, RJ, Premio Jovem Talento en el Festival de Karlovy-Vary, 1956 - CZ

**Genero:** Drama

**Sinopsis:** En un domingo carioca, la vida es retratada a través de cinco pequeños vendedores de cacahuete. En Copacabana, Pan de Azúcar, Corcovado, Quinta de la Boa Vista y Estadio del Maracanã, puntos turísticos de la ciudad, ellos buscan compradores para sus productos. El calor agobiante de 40 grados acaba por unir las aflicciones de los habitantes humildes, que buscan algo de mejor para sus vidas. Después de un día atribulado, la alegría de vivir toma cuenta de sus vidas, cuando participan del ensayo general de las Escuelas de Samba."

\*

**Título Original:** Terra em transe/ Tierra en trance

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original:**

35mm, BP, 105min37seg, 2.900m, 24q

**Tipo:** Blanco y negro

**Duración:** 105min

**Año de producción:** 1967

**Productora(s):** Mapa Produções Cinematográficas Ltda.

**Producción:** Viana, Zelito

**Productores Asociados:** Barreto, Luiz Carlos; Diegues, Carlos; Vanderley, Raymundo

**Dirección:** Rocha, Glauber

**Guión:** Rocha, Glauber

**Fotografía:** Barreto, Luiz Carlos

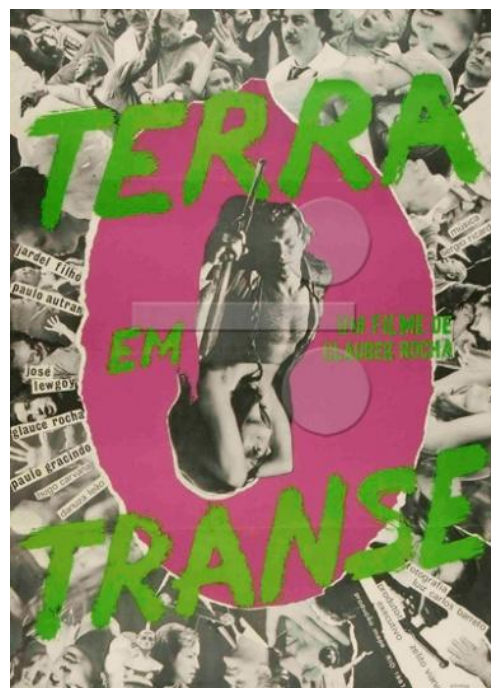
**Montaje:** Escorel, Eduardo

**Dirección de Arte:**

**Música:** Ricardo, Sérgio

**Figurín:** Soares, Paulo Gil; Bornay, Clovis; Guimarães, Guilherme

**Escenografía:**



**Reparto Principal:**

Jardel Filho (Paulo Martins)

Autran, Paulo (Porfirio Díaz)

Lewgoy, José (Felipe Vieira)

Rocha, Glauce (Sara)

Gracindo, Paulo (Julio Fuentes)

Carvana, Hugo (Álvaro)

Leão, Danuza (Silvia)

Soares, Jofre (Padre Gil)

Souza, Modesto de (Senador)

Milani, Francisco (Aldo, asesor de Vieira)

Reis, Echio (Marinho)

Lago, Mário (Capitán)

Migliaccio, Flavio (Hombre del pueblo)

Valle, Maurício do (Guardia de Seguridad de Vieira)

Pereio, Paulo Cesar (Estudiante, asesor de Vieira)

Reston, Thelma (Esposa de Felício)

Cavalcanti, Emanuel (Felício)

Marinho, José (Jerônimo)

Bulbul, Zózimo (Reportero)

Carnera, Antonio

Carvalho, Rafael de

Bornay, Clovis

Souza, Ivan de (Hombre que dispara)

**Participación especial:**

Glória, Darlene (Mulher da orgia)

Gaspar, Elizabeth (Mulher da orgia)

Alvarez, Irma (Mulher da orgia)

Clara, Sonia (Mulher da orgia)

**Premios:**

Premio Luiz Buñuel y Premio Fipresci en el Festival de Cannes, 20, 1967 – FR; Premio de la crítica para Mejor película en el Festival de Havana, 1967 – CU;

Premio de la crítica y Grande Premio de Cine y Juventud en el Festival de Locarno, 20, 1967 – SZ; Premio Governador do Estado de São Paulo, 1967 SP de Mejor Actriz para Rocha, Glauce; Mejor argumento para Rocha, Glauber; Mejor fotografía para Lutfi, Dib e Mejor edición para Escorel, Eduardo. Mejor película; Mejor dirección para Rocha, Glauber; Mejor Actor para Lewgoy, José; Mejor Actriz para Rocha, Glauce y Mención Honrosa para Barreto, Luiz Carlos en el Festival de Cine de Juiz de Fora, 2, 1967, MG; Premio Air France de Cine, 1, 1967, RJ, de Mejor dirección para Rocha, Glauber; Premio Instituto Nacional de Cine, 1967, RJ de Mejor Actor de reparto para Lewgoy, José; Premio Golfinho de Ouro, 1967, RJ de Mejor película.

**Genero:** Drama

**Síntesis:** El periodista y poeta Paulo Martins oscila entre diferentes fuerzas políticas luchando por poder en el país del Eldorado: D. Porfirio Díaz, un líder derechista y político de tradición, d. Felipe Vieira, gobernador de la provincia de Alecrín, líder populista y demagógico, y d. Julio Fuentes, poderoso empresario propietario de un imperio de las comunicaciones. En una conversación con el militante Sara, Paulo concluye que la gente de Eldorado necesita un líder y que Vieira tiene tales atributos. Eldorado se encuentra entre el golpe de estado y el populismo, entre la crisis y la transformación. Y Paulo, dividido entre la poesía y la política, agoniza sin poder resolver las incoherencias de Eldorado y sus propias contradicciones.

\*

**Título Original:** Antonio das Mortes (O Dragão da maldade contra o santo guerreiro)

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** português

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original:**

35mm, 2.507m, 24q, Eastmancolor

**Tipo:** Color

**Duración:** 95min

**Año de producción:** 1969

**Productora(s):** Mapa Produções Cinematográficas Ltda.

**Producción:** Viana, Zelito; Antoine, Claude; Rocha, Glauber; Barreto, Luiz Carlos

**Productor Ejecutivo:** Viana, Zelito

**Dirección:** Rocha, Glauber

**Guión:** Rocha, Glauber

**Fotografía:** Beato, Affonso

**Montaje:** Escorel, Eduardo

**Dirección de Arte:**

**Música:** Ricardo, Sérgio

**Figurín:** Rocha, Glauber; Soares, Paulo Gil; Eichbauer, Hélio

**Escenografía:** Rocha, Glauber



#### **Reparto Principal:**

Valle, Maurício do (Antonio das Mortes)

Lara, Odete (Laura)

Bastos, Othon (Profesor)

Carvana, Hugo (Delegado Matos)

Soares, Jofre (Cel. Horácio)

Pariz, Lorival (Coirana)

Penna, Rosa Maria (Santa Bárbara)

Cavalcanti, Emanuel (Curra)

Gusmão, Mário (Antão)

Salvadori, Vinícius (Mata Vaca)

Scaldeferri, Sante (Batista)

#### **Premios:**

Premio Luis Buñuel de Mejor dirección; Premio Confederação Internacional de Cine de Arte y Ensayo; Premio de la Fipresci - Federación Internacional de prensa cinematográfica de Mejor dirección y Mejor dirección (ex-Aequo) en el Festival de Cannes, 22, 1969 – FR; Primeiro Premio en el Festival de Louvaing, 1969 – BE; Premio del público en la Sema-

na Internacional de Cinema y Autor, 1969, Banalmadena – ES; Premio Coruja de Ouro, 1969, y Premio Adicional de calidad, 1969 del INC - Instituto Nacional de Cine.

**Genero:** Drama Rural

**Síntesis:** Coirana y un grupo de forajidos invaden el Jardín de las Pirañas amenazando instalar caos. Pese a la oposición de Coronel Horacio, Matos contrata a Antonio das Mortes para exterminar a la pandilla. En Jardín de las Pirañas, el ambiente es tenso, el delirio de grandeza del Coronel, las ambiciones políticas del delegado, la decepción de la profesora, la triste soledad de Laura y la crisis mística del sacerdote. Después de duelos con Coirana y vencerlo, Antonio das Mortes recibe una revelación del Santo y pasa a actuar en nombre de sus conceptos de moralidad y justicia. Uniéndose al profesor, elimina a los rufianes de Mata Vaca, contratado por el coronel Horacio.

\*

**Título Original:** Os Fuzis / Los fuziles

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original:**

35mm, BP, 80min, 2.195m, 24q

**Tipo:** Blanco y negro

**Duración:** 80min

**Año de producción:** 1963

**Productora(s):** Copacabana Filmes

**Productora(s) asociada(s):** Inbracine Filmes; Daga Filmes

**Producción:** Barbosa, Jarbas

**Dirección de producción:** Higino, Raimundo

**Dirección:** Guerra, Ruy

**Guión:** Guerra, Ruy

**Fotografía:** Aronovich, Ricardo

**Montaje:** Higino, Raimundo; Guerra, Ruy

**Dirección de Arte:**

**Música:** Santos, Moacir

**Figurín:**

**Escenografía:** Calazans Netto

**Reparto Principal:**

Iório, Átila (Gaúcho)

Xavier, Nelson (Mário)

Gladys, Maria (Luísa)

Bayer, Leonides (Sargento)

Cândido, Ivan (Soldado)

Pereio, Paulo César (Pedro)

Carvana, Hugo (José)

Loyola, Maurício (Beato)

Barcellos, Joel (Vaqueiro com o filho morto)

Polanah, Rui

Sampaio, Antonio - voz

Povo de Milagres

Povo de Tartaruga

Povo de Nova Itarana



**Premios:**

Uso de Prata (Premio especial del Jurado) en el Festival de Berlim, 14, 1964 – DE; Premio Cabeza de Palenque en el Festival de Acapulco, 1965 – MX; Premio de Mejor fotografía en el Festival de Pesaro, 1964 - IT.

**Genero:** Drama

**Sinopsis:** En un pueblo del Nordeste brasileño, asolado por el hambre, las supersticiones pseudorreligiosas y unas estructuras económicas de explotación, el gobierno envía soldados para prevenir posibles levantamientos de la población hambrienta. (FILMAFFINITY)

\*



**Título Original:** O desafio

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original:**

35mm, BP, 100min, 2.678m, 24q

**Tipo:** Blanco y negro

**Duración:** 100min

**Año de producción:** 1964

**Productora(s):** Produções Cinematográficas Imago Ltda.; Mapa Filmes

**Producción:** Fiorani, Mario

**Dirección:** Saraceni, Paulo César

**Guión:** Saraceni, Paulo César

**Fotografía:** Cosulich, Guido

**Montaje:** Porto, Ismar

**Dirección de Arte:**

**Música:**

**Figurín:**

**Escenografía:** Belo, José H.

**Reperto Principal:**

Isabella (Ada)

Viana Filho, Oduvaldo (Marcelo)

Brito, Sérgio (Mário)

Linhares, Luiz (Nelson)

Barcelos, Joel (Carlos)

Carvana, Hugo (Amigo na revista)

Fiorani, Marilu

Couto Filho, Renato Graça (Amigo na revista)

Singulani, Gianina

Bethânia, Maria

Keti, Zé

Vale, João do



**Premios:**

Premio Torre-Nilson e Revista Cinema Novo en el Primeiro Festival Internacional do Filme, 1965, Rio de Janeiro - GB..

Premio Historiadores do Cine Mundial en el Festival de Cannes, 18, 1965 - FR.

**Genero:** Drama

**Sinopsis:** "Aceptando pasivamente la represión impuesta por la dictadura militar brasileña en los 60s, un periodista atraviesa una crisis personal, agravada por su romance con la esposa de un industrial, que no quiere abandonar su hogar debido a su hijo. " (FILMAFFINITY)

\*

**Título Original:** Os herdeiros

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original:**

35mm, 2.607m, 24q, Eastmancolor

**Tipo:** Color

**Duración:** 95min

**Año de producción:** 1969

**Productora(s):** J. B. Produções Cinematográficas; Produções Cinematográficas L.C. Barreto Ltda.

**Productora(s) asociada(s):** Condor Filmes; Novo Cine

**Producción:** Barbosa, Jarbas

**Producción ejecutiva:** Oliosí, José

**Productor asociado:** Barreto, Luís Carlos; Diegues, Carlos

**Dirección:** Diegues, Carlos

**Guión:** Diegues, Carlos

**Fotografía:** Lutfi, Dib

**Montaje:** Escorel, Eduardo

**Dirección de Arte:**

**Música:**

**Figurín:** Bedê, Fernando; Ripper, Luís Carlos

**Escenografía:** Ripper, Luiz Carlos

**Reparto Principal:**

Cardoso, Sérgio (Jorge Ramos)

Lara, Odete (Eugênia)

Pôrto, Paulo (Alfredo Medeiros)

Lago, Mário (Joaquim Almeida)

Otelo, Grande (Américo)

Ribeiro, Isabel (Raquel)

Gouveia, André (Joaquim)

Mota, Janice (Rachelzinha)

Stuart, Afonso (Primo)

Loureiro, Oswaldo (Senador)

Rosas, Armando (Fazendeiro)

Oliosí, José (Mensageiro)

Cardoso, Sérgio (Ramos)

Gullar, Ferreira (Martins)

Loureiro Filho, Oswaldo (Barros)

Gil, Carlos (Carmem Miranda)

Linhares, Luís (Delegado)

Porto, Paulo (Medeiros)

Ribeiro, Maria (Teresa)

Nascimento, Armando (Getúlio Vargas)

Wanderley, Cláudio (David)

Rocha, Anecy (Baby)

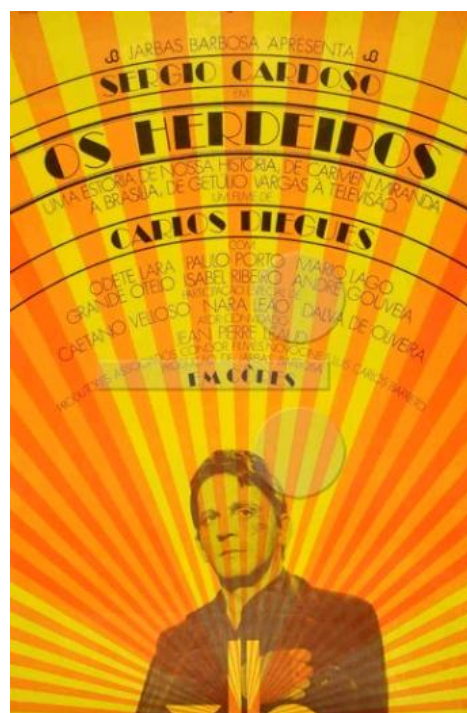
Silva, Patricia Lins e (Marta)

Leão, Nara (Amiga)

Sanches, Manoel (Amadeu)

Carvana, Hugo (Maia)

Coutinho, Renato (Prado)



Galano, Laura (Sra. Maia)

Vargas, Getúlio

**Actor(es) invitados(s):**

Léaud, Jean-Pierre(Danton)

**Participación especial:**

Veloso, Caetano (Amigo)

Oliveira, Dalva de (Cantora)

Leão, Nara (Cantora)

Escola de Samba de Mangueira

**Premios:**

Premio Adicional de Qualidade, 1970 - INC.

Mejor Guión (Diegues, Cacá), Mejor Fotógrafo em cor (Lutfi, Dib) e Mejor Figurinista (Ripper, Luiz Carlos) - Troféu Coruja de Ouro, 1970 INC.

**Genero:** Drama

**Sinopsis:** " Jorge Ramos (Sérgio Cardoso) es un periodista ambicioso que se casa por interés con Eugênia (Odete Lara), la hija de un agricultor arruinado de café. Con el retorno de la democracia, en 1946, vuelve a la gran ciudad y se convierte poco a poco y a expensas de traiciones constantes, en un político poderoso. Hasta que su propio hijo venga a sus víctimas, al aliarse a los militares y traicionar a su padre. "

\*

**Título Original:** Rio, Zona Norte

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original:**

35mm, 2.261m, 24q, Eastman, Westrex, 1:1'37

**Tipo:** Blanco y negro

**Duración:** 82min

**Año de producción:** 1957

**Producción:** Santos, Nelson Pereira dos

**Dirección de producción:** Hygino, Raimundo

**Productor asociado:** Marinho, Mário

**Dirección:** Santos, Nelson Pereira dos

**Guión:** Santos, Nelson Pereira dos

**Fotografía:** Silva, Hélio

**Montaje:** Rio, Mário Del

**Dirección de Arte:**

**Música:** Ketí, Zé

**Figurín:**

**Escenografía:** Cavalcante, Lito

**Reparto Principal:**

Otelo, Grande

Valadão, Jece

Goulart, Paulo

Petar, Maria

Malú

Oliveira, Haroldo de

Vargas Jr.

Maya, Ferreira

Fernandes, Washington

Barbosa, Walkiria

Freitas, Erley J.

Farah, Pedro

Cupello, Nicolino

Malta, Sergio

Miranda, Carlos

Cintra, Mozart

Sousa, Carlos de

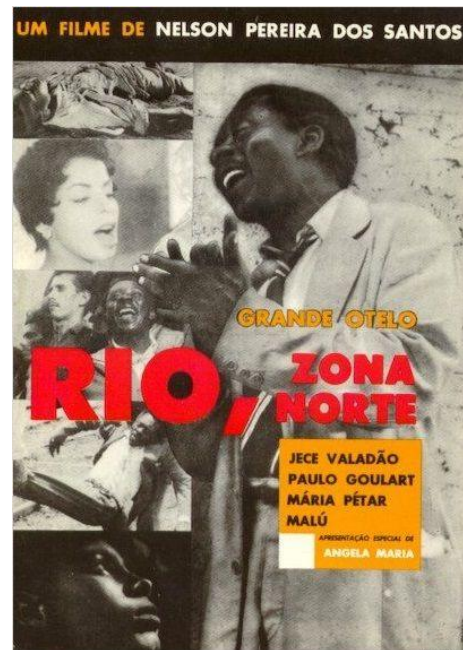
Vitoriano, Edison

Abrantes, Odair

Jesus, Madalena de

Lopes, Almir

Costa, Aloizio



Pimentel, Tião

Prata, Mario Luiz

Ketí, Zé

Vitória, Iracema

Fernandinho, Turco

**Premios:**

Mejor Actor para Otelo, Grande y Argumento Santos, Nelson Pereira dos, V Festival de Cine del Distrito Federal, 1957 RJ; Premio Especial del Jurado del Festival de Montevideo, 1958, UY.

**Genero:** Drama

**Sinopsis:** Espíritu de luz (Grande Otelo), un compositor talentoso de sambas, intenta vender su música y obtener éxito en Brasil, pero termina engañado por oportunistas. Inconsciente después de un accidente de tren, recuerda pasajes de su vida y carrera.

\*

**Título Original:** Orfeu

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original:**

35mm, 3.019m, 24q

**Tipo:** Color

**Duración:** 110 min.

**Año de producción:** 1998

**Productora(s):** Rio Vermelho

**Coproductora(s):** Globo Filmes

**Producción:** Magalhães, Renato de Almeida; Lavigne, Paula

**Dirección de producción:** Gonzalez, Tereza; Torres, Marcelo

**Productor asociado:** Daniel Filho; Warner Bros. Pictures; Time Warner Entertainment Company

**Dirección:** Diegues, Carlos

**Guión:** Carneiro, Diegues, Carlos

**Coguionistas:** Lins, Paulo; Vianna, Hermano; Pereira, Hamilton V.; Carneiro, João Emanuel

**Adaptación:** Basada en la obra de teatro "Orfeu da Conceição" de Vinícius de Moraes

**Fotografía:** Beato, Affonso

**Montaje:** Mekler, Sérgio

**Dirección de Arte:** Bueno, Clóvis

**Figurín:** Duncan, Emília

**Escenografía:** Peixoto, Cláudio Amaral

**Arreglos Musicales:** Morelenbaum, Jacques

**Banda sonora:** Caetano Veloso

**Reparto Principal:**

Garrido, Toni (Orfeu)

França, Patrícia (Eurídice)

Benício, Murilo (Lucinho)

Motta, Zezé (Conceição)

Gonçalves, Milton (Inácio)

Fillardis, Isabel (Mira)

Ceiça, Maria (Carmem)

Nercessian, Stepan (Pacheco)

Guindane, Silvio (Maicol)

Andrey, Lucio (Piaba)

Gonçalves, Maurício (Pecê)

Sheila, Mari (Be happy)

Mota, Eliezer (Istalone)

Costa, Patricia (Lurdes)

Gasparani, Gustavo (Mano)

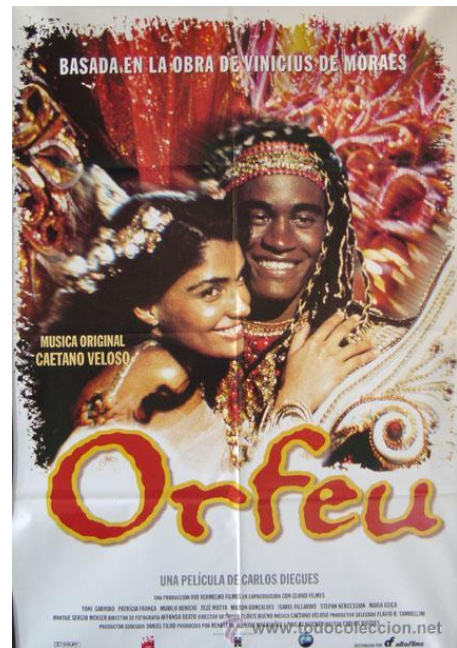
Castrinho (Oswaldo)

Hendersen, Alexandre (Ronnie)

Vieira, Orlando (Ribamar)

Ribeiro, Maria (Joana)

Oliveira, Ed (Paraíba)



Loroza, Sérgio (Coice)

Marques, Andréa (Sheila)

Assunção, Paula (Deise)

Kruschewsky, Iuri (Ruço)

Cristina, Tuiany (Jessica)

Nascimento, Luis Antônio (Toninho)

Reis, Diogo (Picolé)

**Premios**

Mejor Película; Mejor Fotografía y Mejor banda sonora en el Gran Premio Cine Brasil del año 2000.

**Género:** Drama

**Síntesis:** Basada en la obra teatral 'Orfeu da Conceição', de Vinícius da Moraes. Un joven responsable de una modesta escuela de samba, situada en los suburbios de Río de Janeiro, se enamora locamente de Eurídice, recién llegada al barrio. Las luchas entre las mafias locales y la policía, así como las maquinaciones de otra joven enamorada, impedirán que su amor sobreviva. (FILMAFFINITY)

\*



**Título Original:** Pra frente Brasil /Adelante Brasil

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** português

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, 3.010m, 24q, Eastmancolor

**Tipo:** Color

**Duración:** 110 min.

**Año de producción:** 1982

**Productora(s):** Produções Cinematográficas R. F. Farias Ltda.; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.

**Producción:** Farias, Roberto

**Dirección de producción:** Gentil, Pedro Aurélio

**Producción ejecutiva:** Faria, Rogério

**Dirección:** Farias, Roberto

**Guión:** Farias, Roberto

**Fotografía:** Nunes, Francisco Balbino; Lutfi, Dib

**Montaje:** Farias, Roberto; Farias, Mauro

**Dirección de Arte:** Amarante, Maria Tereza

**Figurín:** Amarante, Maria Tereza; Aché, Mara

**Escenografía:** Amarante, Maria Tereza

**Música:** Gismonti, Egberto

**Reparto Principal:**

Farias, Reginaldo (Jofre)

Fagundes, Antônio (Miguel)

Vale, Natália do (Marta)

Savalla, Elizabeth (Mariana)

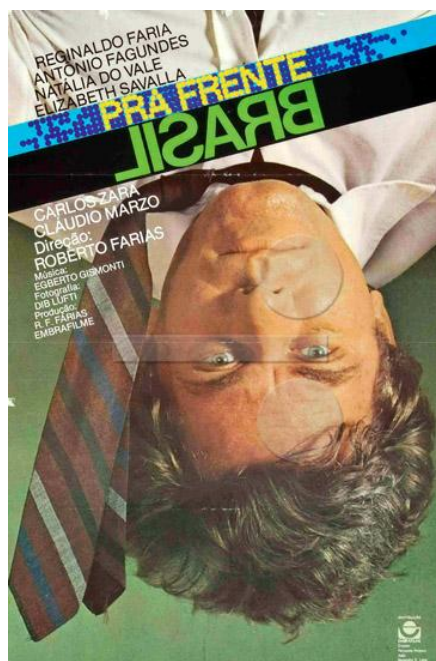
Zara, Carlos (Barreto)

Marzo, Cláudio (Sarmento)

**Premios:**

Margarida de Prata da CNBB, 1983 - Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, Rio de Janeiro, RJ. Mejor película; de Mejor Montaje para Farias, Roberto e Faria, Mauro en el Festival de Gramado, 10, 1982, RS..

Premio Ofício Católico do Cine e Premio Associação dos Cinemas de Arte da Europa en el Festival de Berlim, 33, 1983 - DE.



Premio Especial de la Crítica en el Festival de Huelva, 9, 1983 - ES.

**Genero:** Drama

**Sinopsis:** La historia trata de un hombre que es detenido por la policía porque lo confunden con un terrorista. El hombre sufre un trato brutal en un calabozo de Brasil mientras la gente en las calles celebra haber ganado la Copa Mundial de Fútbol de 1970 en México. En esta historia de confusión de identidad, la tortura se pone a los pies de las fuerzas paramilitares contratados por el mundo empresarial para defenderse de los ataques de la guerrilla en sus propiedades y trabajadores. (FILMAFFINITY)

\*

**Título Original:** A próxima vítima

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** português

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, 2.515m, 24q, Eastmancolor

**Tipo:** Color

**Duración:** 91 min.

**Año de producción:** 1983

**Producción:** Farias, Roberto

**Dirección de producción:** Carvalho, Wagner

**Producción ejecutiva:** Hernandez, Assunção

**Productora(s):** Raiz Produções Cinematográficas Ltda.; Taba Filmes

**Coproductora(s):** Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.

**Dirección:** Andrade, João Batista de

**Argumento:** Andrade, João Batista de

**Guión:** Muniz, Lauro César

**Fotografía:** Meliande, Antonio; Sadek, José Roberto

**Montaje:** Moreira, Renato Neiva

**Dirección de Arte:**

**Figurín:** Oliveira, Heraldo de

**Escenografía:** Oliveira, Heraldo de

**Música:** Vinícius, Marcus

**Reparto Principal:**

Fagundes, Antonio (Jornalista)

Cardoso, Louise (Companheira do jornalista)

Guarnieri, Gianfrancesco (Dentista)

Bastos, Othon (Delegado)

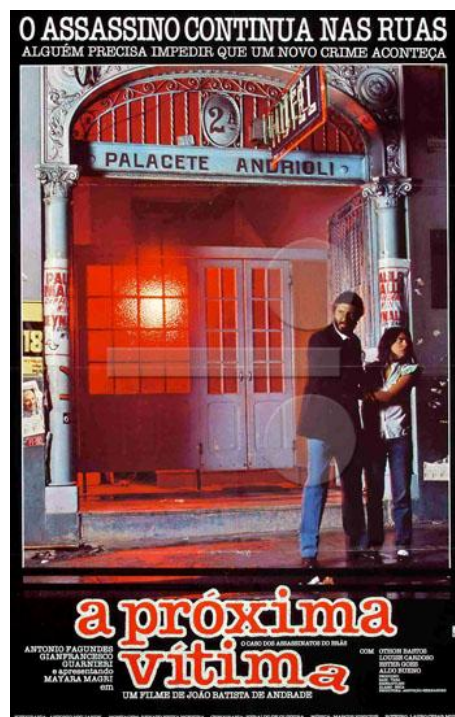
Bueno, Aldo (Assassino)

Goes, Ester (Ex-mulher do jornalista)

Magri, Mayara (Luna)

**Premios:**

Premio de Mejor Actor de reparto para Bueno, Aldo y Mención Honrosa para Magri, Mayara en el Festival de Gramado, 12, 1984, RS; Premio APCA, 1984 - Associação Paulista de Críticos de Arte, SP, de Mejor Actor para Bueno, Aldo.



**Genero:** Policiaco

**Sinopsis:** Prostitutas fueron asesinadas a golpes de cuchillo y navaja, y los asesinos no han sido capturados. Cinco personajes están involucrados en los asesinatos: David, reportero de televisión asignado para cubrir los crímenes; Luna, prostituta, una de las posibles víctimas del asesino que escribe en sangre el nombre de sus futuras víctimas; Guido, hijo de italianos que vive de pequeños trabajos a través por el centro de la ciudad; Nego, señalado por la policía como el probable asesino y Dr. Orlando, el delegado.

\*

**Título Original:** O Bom Burguês

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** português

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, 2.867m, 24q, Eastmancolor

**Tipo:** Color

**Duración:** 100 min.

**Año de producción:** 1983

**Producción:** Caldeira, Oswaldo

**Dirección de producción:** Gastal, Angelo; Massari, Alceu

**Producción ejecutiva:** Thiago, Paulo

**Productora(s):** Encontro Produções Cinematográficas Ltda.; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A..

**Dirección:** Caldeira, Oswaldo

**Argumento:** Serran, Leopoldo; Caldeira, Oswaldo

**Guión:** Comparato, Doc; Caldeira, Oswaldo

**Fotografía:** Penido, Antônio

**Montaje:** Santeiro, Gilberto

**Dirección de Arte:**

**Figurín:** Chada, Paulo; RVL; Marza

**Escenografía:** Chada, Paulo

**Música:** Moura, Paulo

**Reparto Principal:**

Wilker, José (Lucas e Jonas)

Faria, Betty (Neuza)

Jardel Filho (Thomaz)

Torloni, Christiane (Joana)

Vasconcellos, Anselmo (Lauro)

Dantas, Nelson (Billy)

Xavier, Nelson (Raul)

Puzzi, Nicole (Antônia)

Soares, Jofre (Velho)

Cavalcanti, Emmanoel (Romano)

Porto, Paulo (Valadares)

Junqueira, Fabio (Paulo)

Almeida, Ivan (Joel)

Alves, Maria (Luzia)

Wilson, Carlos (Companheiro)

Figueiredo, Adriana (Alice)

Faria, Celso (Gerente de banco)



Haguenauer, Claude (Embaixador)

**Genero:** Drama

**Síntesis:** José Wilker es un banquero que debe dinero al banco en que trabaja para financiar organizaciones izquierdistas durante la política de la dictadura. Pero en algún momento, uno de los grupos financiados por el personaje es arrestado y obligado a identificar al hombre que proporciona dinero a la guerrilla. Este clásico Nacional de la película dirigida por Oswaldo Caldeira, se basa en un episodio real que implicaba un empleado del Banco de Brasil, acusado de malversar millones.

\*

**Título Original:** Nunca fomos tão felizes

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** português

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, 2.674m, 24q, 1:1'85

**Tipo:** Color

**Duración:** 100 min.

**Año de producción:** 1983

**Productora(s):** Morena Filmes

**Coproductora(s):** Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.

**Productora(s) asociada(s):** Produções Cinematográficas L. C. Barreto; Imacom Comunicação; Movi & Art; Cinefilmes

**Producción:** Salles, Murilo

**Dirección de producción:** Salles, José Joaquim

**Producción ejecutiva:** Leão, Mariza

**Productor asociado:** Barreto, Fábio

**Dirección:** Salles, Murilo

**Guión:** Araújo, Alcione

**Adaptación:** Durán, Jorge; Salles, Murilo; Basada en el cuento

<Alguma coisa urgentemente> de <Noll, João Gilberto>

**Fotografía:** Ribeiro, José Tadeu

**Montaje:** Freire, Vera

**Dirección de Arte:**

**Figurín:** Prieto, Carlos

**Escenografía:** Prieto, Carlos

**Música:** Saraceni, Sérgio G.

#### **Reparto Principal:**

Marzo, Cláudio

Battaglin, Roberto

Pompeo, Antonio

Rebelo, Angela

Santos, Enio

Junqueira, Fábio

Mayer, José

Vinicius, Marcos

Vieira, Meiry

Marinho Jr., Rômulo

Pereira, Tonico

Duarte, Claudia

Franco, Cristina

Martins, Cristina

Combecau, Emily

Conká, Marcos

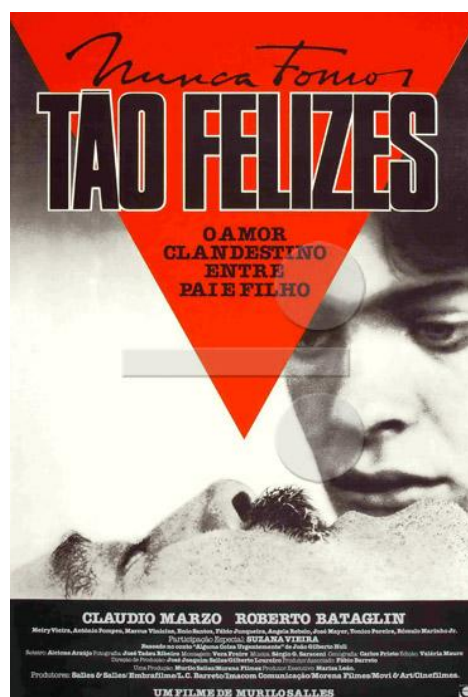
Viana, Marcos

Michelle

Dias, Sergio

Campos, Virginia

Hain, Vitor



#### **Participación especial:**

Vieira, Suzana

#### **Premios**

Premio de la crítica de Mejor fotografía para Ribeiro, José Tadeu; de Mejor guión para Araújo, Alcione; Premio Edgar Brasil de Fotografía en el Festival de Gramado, 12, 1984, RS; Premio Leopardo de Bronce en el Festival de Locarno, 37, 1984 – SZ; Mejor película por el Jurado Oficial y Popular, de Mejor guión para Araújo, Alcione; de Mejor montaje para Freire, Vera en el Festival de Brasília, 17, 1984, Brasília - DF.

**Genero:** Drama

**Sinopsis:** Años 70. Después de pasar algunos años en un internado católico, un chico huérfano de madre reencuentra padre recién salido de prisión e intenta desvelar su pasado político.

\*



**Título Original:** Ação entre amigos

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** português

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, 24q, Cinemascope

**Tipo:** Color

**Duración:** 76 min.

**Año de producción:** 1998

**Productora(s):** Dezenove Som e Imagens Produções Ltda.

**Coprodutora(s):** TV Cultura

**Producción:** Silveira, Sara

**Dirección de producción:** Gullane, Caio; Gullane, Fabiano

**Producción ejecutiva:** Ionescu, Maria

**Productor asociado:** Ciasca, Renato

**Dirección:** Brant, Beto

**Argumento:** Aquino, Marçal

**Guión:** Brant, Beto; Aquino, Marçal; Ciasca, Renato

**Fotografía:** Durst, Marcelo

**Montaje:** Gattozi, Mingo

**Dirección de Arte:** Amarante, Cassio

**Figurín:** Camargo, Cristina

**Escenografía:**

**Música:** Abujamra, André

**Reperto Principal:**

Villar, Leonardo (Correia)

Machado, Zecarlos (Miguel)

Amaral, Cacá (Elói)

Meceni, Carlos (Paulo)

Barros, Genésio de (Osvaldo)

Anthís, Melina (Lúcia)

Brassoloto, Rodrigo (Miguel jovem)

Cavalcante, Sérgio (Elói jovem)

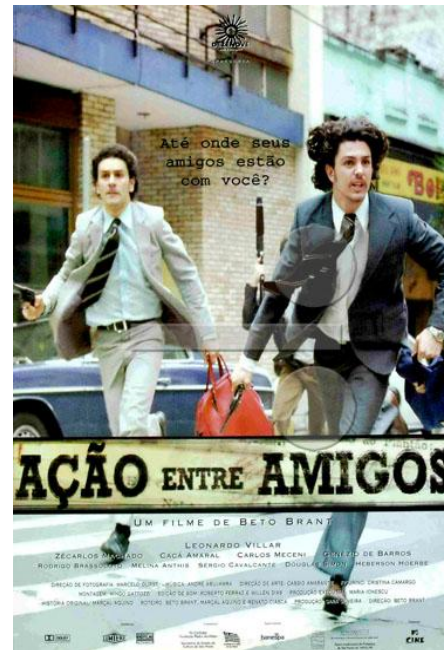
Hoerbe, Heberson (Paulo jovem)

Simon, Douglas (Osvaldo jovem)

Carvalho, Eudes (Pai do Elói)

Cruz, Walter (Deputado)

Mallet, Telma (Esposa do Paulo)



Rossi, Luiz Carlos (Companheiro do Jockey)

DiÁvila, Oswaldo (Funcionário do cemitério)

Bacelli, Luiz (Jogador de Snooker 1)

Arduim, Roberto (Jogador de Snooker 2/Guia)

Paiva, Cláudio (Casemiro)

Baroli, Hermes (Ladrão de Rua)

**Genero:** Drama

**Sinopsis:** 25 años después de haber sido torturados durante la época de la dictadura, cuatro amigos se reúnen y preparan un ajuste de cuentas contra el hombre que los torturó.

\*

**Título Original:** Dois córregos

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** português

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, 3.074m, 24q, Eastmancolor / Kodak, Dolby Digital

**Tipo:** Color

**Duración:** 112 min.

**Año de producción:** 1999

**Productora(s):** Dezenove Som e Imagens Produções Ltda.

**Coproductora(s):** TV Cultura; Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo

**Producción:** Silveira, Sara

**Dirección de producción:** Gullane, Caio; Gullane, Fabiano

**Producción ejecutiva:** Ionescu, Maria

**Dirección:** Reichenbach, Carlos

**Argumento:** Reichenbach, Carlos

**Guión:** Reichenbach, Carlos

**Fotografía:** Farkas, Pedro

**Montaje:** Amaral, Cristina

**Dirección de Arte:** Rossi, Luís

**Figurín:** Velloso, Andréa

**Escenografía:** Rossi, Luís

**Dirección musical:** Ayres, Nelson

**Música original:** Lins, Ivan

**Reparto Principal:**

Riccelli, Carlos Alberto (Hermes)

Goulart, Beth (Ana Paula, adulta)

Liberato, Ingra (Teresa)

Goulart, Vanessa (Ana Paula, jovem)

Brasil, Luciana (Lydia)

César, Kaio (Sargento Percival)

Damasceno, Luiz (Dr. Armando Sumaqueiro)

Jorge, Thomaz Vinícius (Pimpolho)

Ferrara, Sergio (Oficial de Justiça)

Nakhle, Antoune (Motorista Cláudio)

Cavalcanti, Cristina (Tânia)

Agifu, Lina (Mulher de Percival)

Ilha, Zé da (José, Caseiro do grileiro)

Silveira, Ingrid (Filha de Hermes)

Silveira, Igor (Filho de Hermes)

Mendes, Paulo (Toninho)

Jorge, Jacqueline (Mãe de Pimpolho)

Cestari, Francisco (Sr. Tenório)

Abreu, Sebastião Manuel de (Pai de Pimpolho)

Fornazaro, Maurity (Instrutor de armas)

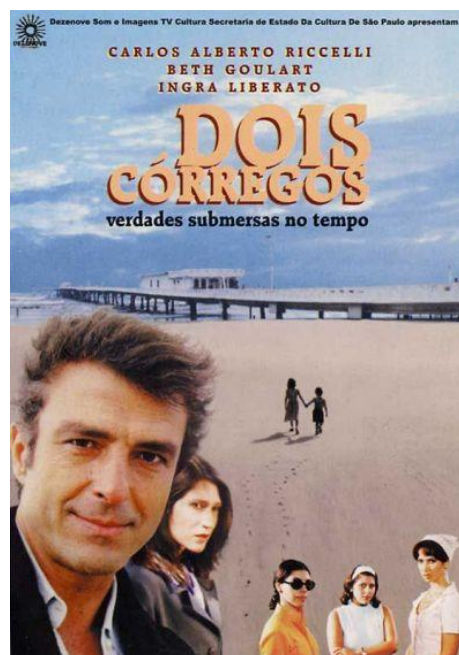
Martins, Joana Curvorita (Guerrilheira)

Barbosa, Fabiana (Guerrilheira)

Brito, Déa (Guerrilheira)

Cavalcante, Sérgio (Guerrilheiro)

Taddeu, Maurílio (Guerrilheiro)



Araújo, Marcelo (Guerrilheiro)

Jerônimo, José (Guerrilheiro)

Mürrer, André (Guerrilheiro)

Guariba - égua

Piano - cachorro

Duque - Cão de guarda

**Premios:**

Mejor Guión en el Gran Premio Cine Brasil, 1, 2000, Rio de Janeiro – RJ, Mejor Película en el Jurado Popular, Mejor dirección y Mejor Actriz para Liberato, Ingra en el Festival de Cuiabá, 4, 1999, Cuiabá – MT, Mejor Película, Mejor Actriz de reparto para Brasil, Luciana, Mejor fotografía para Farkas, Pedro y Música original para Lins, Ivan en el Festival de Natal, 10, 1999, Natal - RN.

**Genero:** Drama

**Sinopsis:** Una joven ejecutiva regresa a la pequeña ciudad de Dois Córregos y recuerda la época, a finales de 1960, cuando conoció a su tío allí, un hombre que estaba huyendo de la dictadura militar gobernante de Brasil en ese momento. (FILMAFFINITY)

\*

**Título Original:** Quase dois irmãos/ Casi hermanos

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** português

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, 2.480m, 24q, Dolby Digital, 1:1'85

**Tipo:** Color

**Duración:** 102 min.

**Año de producción:** 2004

**Productora(s):** Taiga Filmes

**Coproductora(s):** Ceneca Producciones - CL; TS Productions - FR

**Dirección de producción:** Bittencourt, René

**Producción ejecutiva:** Franco Jr., Ailton; Murat, Branca

**Dirección:** Murat, Lucia

**Argumento:** Murat, Lucia

**Guión:** Murat, Lucia; Lins, Paulo

**Fotografía:** Solitrenick, Jacob Sarmento; Kovensky, Hugo; Cheuiche, Jacques

**Montaje:** Tavares, Mair

**Dirección de Arte:** Pinto, Luiz Henrique

**Figurín:** Salgado, Inês

**Escenografía:**

**Producción musical:** França, Vinicius

**Música original:** Vasconcelos, Naná

#### Reperto Principal:

Ciocler, Caco (Miguel - anos 70)

Bauraqui, Flavio (Jorge - anos 70)

Schünemann, Werner (Miguel - 2004)

Pompêo, Antonio (Jorge - 2004)

Flor, Maria (Juliana)

Santana, Babu (Pingão)

Pinto, Fernando Alves (Peninha)

Souza, Renato de (Deley)

Abrahão, Bruno (Miguelzinho - anos 50)

Buarque, Silvia (Helena - anos 50)

Eiras, Fernando (Pai de Miguelzinho)

Belo, Pablo Ricardo (Jorginho - anos 50)

Carvalho, Janaina (Rosa - anos 50)

Hamilton, Paulo (João)

Gomlevsky, Bruce (Aluísio)

Franco, Jerusa (Ana)

Fricks, Charles (Marcos)

Ferrari, Jandir (Chefe de segurança)

Pereira, Tonico (Diretor do presídio)

Alves, Lucia (Mãe de Juliana)

Oliveira, Erick (Duda)

#### Participación especial:

Melodia, Luiz (Pai de Jorginho)

Severo, Marieta (D. Helena)



Aché, Cristina (Mulher de Miguel)

Piccolo, Ernesto (Oficial da marinha)

**Genero:** Drama

**Síntesis:** En los años 70, cuando en Brasil gobernaba una dictadura militar, muchos presos políticos fueron llevados a la Penitenciaría de Isla Grande, en la costa de Río de Janeiro. Al igual que los presos políticos, los asaltantes de bancos estaban sometidos a la Ley de Seguridad Nacional, y ambos bandos cumplían sus penas en el mismo pabellón. El encuentro de esos dos mundos es parte importante de la historia de violencia que el país enfrenta hoy. "Casi hermanos" muestra cómo se desenvuelve esa relación y los detalles del conflicto entre las partes. Entre ese desencuentro y el aprendizaje, nace el Comando Vermelho, que más tarde pasará a dominar el tráfico de drogas en el Brasil. A través de dos personajes, Miguel (Caco Ciocler), un joven intelectual de clase media, hijo de un diputado federal, que está preso por motivos políticos, y Jorge (Flavio Bauraqui), hijo de un sambista, que es autor de pequeños asaltos y que luego será uno de los líderes del Comando Vermelho, la película nos relata la historia brasileña de los años 50, los 70 y la actualidad. Los ritmos y la música popular del Brasil serán siempre el vínculo entre estos dos personajes, entre estos dos mundos. (FILMAFFINITY)

\*

**Título Original:** Cabra Cega

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, 24q, Dolby Digital, 1:1'85

**Tipo:** Color

**Duración:** 105 min.

**Año de producción:** 2005

**Productora(s):** Olhar Imaginário Ltda.

**Coproductora(s):** Europa Filmes; Quanta; Estudios Mega

**Producción:** Venturi, Toni

**Dirección de producción:** Minari, Claudia

**Producción ejecutiva:** Kielling, Sérgio

**Productores asociados:** Cooper, Adrian; Andrade, Chico; Duboc, Débo-

ra; Bloch, Jonas; Medeiros, Leonardo; Bercovitch, Michel; Eiró, Paulo;

Kielling, Sérgio; Dias, Willen

**Dirección:** Venturi, Toni

**Argumento:** Bonassi, Fernando; Navas, Victor

**Guión:** Moretti, Di

**Fotografía:** Cooper, Adrian

**Montaje:** Dias, Willen; Moraes, Nilza de; Camargo, Cristina

**Dirección de Arte:** Andrade, Chico

**Figurín:** Li, Carolina

**Escenografía:**

**Música:** Porto, Fernanda

**Reparto Principal:**

Medeiros, Leonardo

Duboc, Débora

Bloch, Jonas

Bercovitch, Michel

Fioca, Bri

Carvalho, Odara

Breda, Walter

Cristóforo, Rubens (Torturador)

Vitto, José (Torturador)

Borges, Jair de Oliveira (Motorista de Mateus)

Toledo, Veridiana (Amante de Pedro)

Moraes, Tiago (Guerrilheiro menino)

Guimarães, Luah (Mulher de Tiago)

Machado, Jorge (Filho)

Pais, Isadora (Filha)

**Participación especial:**

Andrade, Antônio

Nogueira, Élcio

Quirino, Luciano

Cortaz, Milhem



Borghi, Renato

Buarque, Chico

Ozzetti, Ná

Garrido, Toni

**Genero:** Drama

**Síntesis:** Thiago y Rosa son dos jóvenes militantes de la lucha armada, que sueñan con la una revolución social en Brasil. Después de ser herido por un tiro, en una emboscada hecha por la policía, Thiago se esconde en casa de Pedro, un arquitecto simpatizante de la causa. Thiago es comandante de un "grupo de acción" de una organización de izquierda, que en ese momento está debilitada y estudia un retorno a la lucha política. Al estar Thiago herido, su contacto con el mundo será Rosa. Pedro, preocupado por su seguridad, comienza a adoptar un comportamiento extraño y Thiago comienza a sospechar de él. (FILMAFFINITY)

\*



**Título Original:** Zuzu Angel

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, 3.016m, 24q, Dolby Digital

**Tipo:** Color

**Duración:** 110 min.

**Año de producción:** 2006

**Productora(s):** Toscana Audiovisual

**Producción:** Carvalho, Joaquim Vaz de

**Coproducción:** Filho, Daniel

**Dirección de producción:** Chamma, Laís; Jr., Pimanta

**Producción ejecutiva:** Rezende, Heloisa

**Productor asociado:** Leão, Mariza

**Dirección:** Rezende, Sérgio

**Argumento:**

**Guión:** Rezende, Sergio; Bernstein, Marcos

**Fotografía:** Farkas, Pedro

**Montaje:** Moraes, Marcelo

**Dirección de Arte:** Flaksman, Marcos; Senna, Luiz Otávio; Chueke, Patricia

**Figurín:** Lopes, Kika

**Escenografía:** Flaksman, Daniel; Ferreira, Ricardo

**Producción musical:** Nogueira, Zé

**Música generico:** Bastos, Cristóvão

**Reperto Principal:**

Pillar, Patrícia

Oliveira, Daniel de

Borges, Alexandre

Vieira, Angela

Maravilha, Elke

Bevilacqua, Camilo

Expedito, Chico

Herman, David

Guelman, Isio

Kosovsky, Ricardo

D'Avila, Tião

Ponzi, Rafael

Alegre, Ricardo

Piovani, Luana (Elke)

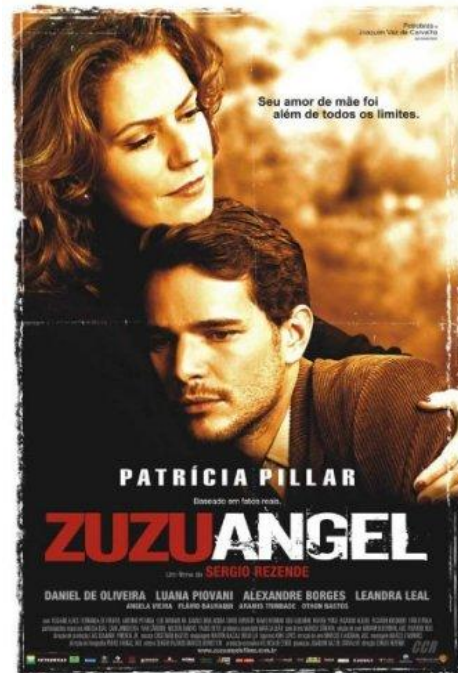
**Actor(es) Invitado(s):**

Leal, Leandra

**Participación especial:**

Leal, Angela

Junqueira, Caio



Bauraquí, Flávio

Trindade, Aramis

Alves, Regiane

Freitas, Fernanda de

Pitanga, Antonio

Cândido, Ivan

Dantas, Nelson

Bastos, Othon

Betti, Paulo

**Genero:** Drama

**Sinopsis:** Años 60. Zuzu Angel, diseñadora de modas, reina en todo Brasil y conquista el extranjero. Mientras, la dictadura militar que comenzó en 1964 lleva al país a sus momentos más oscuros. Un desfile en Nueva York termina de consolidar la carrera de la bella Zuzu. Paralelamente, su hijo Stuart ingresa en la lucha armada contra la dictadura. La madre empresaria pelea con el hijo de ideales socialistas. Un día, el muchacho cae detenido... (FILMAFFINITY)

\*

57<sup>th</sup> International Film Festival de Cannes  
Competition

Melhor Filme do Festival  
de Cannes de São Paulo  
2004

Melhor Filme  
do Festival  
de São Paulo  
2004

Um filme de  
CARLOS NABUCCO

o ANO em que MEUS  
PAIS SAÍRAM DE FÉRIAS

**Título Original:** Batismo de Sangue

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, 2.560m, 24q

**Tipo:** Color

**Duración:** 94 min.

**Año de producción:** 2007

**Productora(s):** Quimera

**Coproductora(s):** Quanta; Teleimage

**Producción:** Ratton, Helvécio

**Producción ejecutiva:** Fiúza, Guilherme; Fonseca, Tininho

**Dirección:** Ratton, Helvécio

**Guión:** Patarra, Dani; Ratton, Helvécio

**Adaptación:** Basado en el libro de <Betto, Frei>

**Fotografía:** Escorel, Lauro

**Montaje:** Tavares, Mair

**Dirección de Arte:** Cooper, Adrian

**Figurín:** Gueller, Marjorie; Porto, Joana

**Escenografía:**

**Música:** Guimarães, Marco Antônio

**Reparto Principal:**

Blat, Caio (Frei Tito)

Oliveira, Daniel de (Frei Betto)

Antônio, Ângelo (Frei Oswaldo)

Mendes, Cássio Gabus (Sérgio Paranhos Fleury)

Grossi, Murilo (Raul Careca)

Parara, Renato ( Policia Pudim)

Ribas, Marku (Carlos Marighella)

Cartaxo, Marcélia ( Nildes)

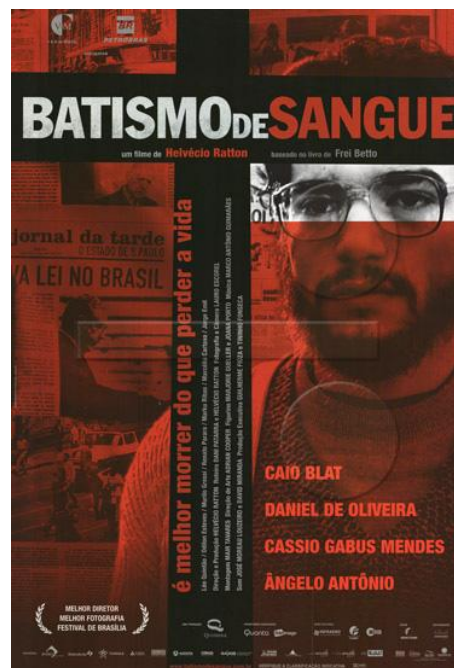
Emil, Jorge ( Prior de los dominicanos)

**Premios:**

Festival de Brasilia (2006) Mejor director y mejor fotografía (Lauro Escorel)

**Genero:** Drama

**Sinopsis:** En Sao Paulo, en los años 60, un convento de frailes dominicos se convirtió en una trinchera de



oposición a la dictadura militar que gobernó Brasil. Algunos hermanos más jóvenes, movidos, primero y principalmente, por los ideales cristianos, han accedido a colaborar apoyando al grupo guerrillero de resistencia Acción Libertadora Nacional, comandado por Carlos Marighella. Sin tocar en las armas, los frailes Betto, Oswaldo, Fernando, Ivo y Tito organizaban reuniones, llevaban y traían mensajes siempre ocultos detrás de imponentes sotanas (...). Helvécio Ratton narra la historia de estos hombres durante los años más oscuros del régimen militar a través del punto de vista de Tito. (Revista de Cinema, v.7, n. 75, abr. 2007)

\*

**Título Original:** O Príncipe

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, 24q, Dolby Digital, 1:1'37

**Tipo:** Color

**Duración:** 102min.

**Año de producción:** 2002

**Productora(s):** SP Filmes de São Paulo Ltda.

**Coprodutora(s):** Quanta Centro de Produções

Cinematográficas de São Paulo; TV Cultura;

**Director de producción:** Barbosa, Eliane

**Producción ejecutiva:** Oliveira, Malu

**Dirección:** Giorgetti, Ugo

**Argumento:** Giorgetti, Ugo

**Guión:** Giorgetti, Ugo

**Fotografía:** Lazzarini, Pedro Pablo

**Montaje:** DeRossi, Marc

**Dirección de Arte:** Bittencourt, Isabelle

**Figurín:** Iglecio, Paula

**Escenografía:** Bittencourt, Isabelle

**Música:** Giorgetti, Mauro

#### Reparto Principal:

Tornaghi, Eduardo (Gustavo)

Lombardi, Bruna (Maria Cristina)

Castro, Ewerton de (Marino Estevez)

Andreato, Elias (Aron)

Augusto, Otávio (Renato)

Blat, Ricardo (Mario)

Lícia, Nydia (Dona Norma)

Cortez, Ligia (Professora Miriam)

Lisboa, Henrique (Professor Amaro)

Moraes, Luis Carlos de (Deputado)

#### Presentando:

Bernardes, Márcia (Hilda)

Pinheiro, Thiago (Ramon)

#### Participación especial:

Giordano, Bruno (Diretor da escola)

Guilherme, Luiz (Rudolf)

#### Premios:

Premio APCA - Associação Paulista de Críticos para Mejor Guión; Mejor Guión por el Ministerio da Cultura - Concurso de Obras Audiovisuales de Largometraje en género Ficción (Edital 3 - 07.10.1997).



**Genero:** Drama

**Síntesis:** Gustavo (Eduardo Tornaghi) es un hombre de mediana edad, que vive en París desde hace más de 20 años. Lleva una vida tranquila de intelectual sudamericano en el exilio, de congresos, conferencias, traducciones y artículos para publicaciones especializadas, de baja circulación pero mucho prestigio. Durante todo este tiempo Gustavo no había hecho ninguna visita a Brasil. Varias veces estuvo a punto de volver, pero de alguna manera fueron superados los motivos de viaje y Gustavo pudo seguir disfrutando de su tranquilidad en la Rive Gauche, sin mayores sorpresas. Sólo que su madre tiene la salud cada vez más frágil y, después de que su sobrino enfermó, Gustavo decide volver a Brasil. Es entonces cuando comienza a descubrir la ciudad y el país que dejó más de dos décadas, teniendo que adaptarse a la nueva realidad.

\*

**Título Original:** Redentor

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, 2.610m, 24q, Dolby Digital, 1:1'85

**Tipo:** Color

**Duración:** 95min.

**Año de producción:** 2004

**Productora(s):** Warner Bros. Pictures; Conspiração Filmes; Globo Filmes; Tibet Filmes; MegaColor; EstudiosMega

**Producción:** Torres, Cláudio; Barros, Leonardo Monteiro de

**Director de producción:** Vaz, Guto

**Producción ejecutiva:** Marinho Jr., Rômulo

**Productor asociado:** Daniel Filho

**Dirección:** Torres, Cláudio;

**Argumento:**

**Guión:** Torres, Cláudio; Strelow, Ralph

**Fotografía:** Strelow, Ralph

**Montaje:** Kubrusly, Vicente

**Dirección de Arte:** Peake, Tule

**Figurín:** Pies, Marcelo

**Escenografía:** Pinto, Luiz Henrique

**Música:** Tagliari, Maurício; Ruele, Luca

**Reperto Principal:**

Cardoso, Pedro (Célio Rocha)

Falabella, Miguel (Otávio Sabóia)

Pitanga, Camila (Soninha)

Torres, Fernando (Justo)

Garcia, Stênio (Acácio)

Dias, Enrique (Moraes)

Tornado, Tony (Tonelada)

Mauro, Lúcio (Tísico)

Andrey, Lúcio (Meio-kilo)

Santana, Babu (Júnior)

Torres, Fernanda (Isaura jovem)

Sanchez, Vagner A. (Vavá) (Carcereiro)

Hermeto, Mario (Foca)

Miranda, Marcel (Célio criança)

Vieira, Guilherme (Otávio criança)



**Participación especial:**

Montenegro, Fernanda (Dona Isaura)

Noher, Jean Pierre (Gutierrez)

Mendonça, Mauro (Noronha)

Fróes, Rogério (Dr. Soares)

Goulart, Paulo (Ministro)

Pereira, Tônico (Delegado)

Wilker, José (Dr. Saboya)

Oliveira, Domingos de (Justo jovem)

Leonardo Netto (Assessor do Ministro)

Wischermann, Louise (Celeste)

Franco, Suely (Tia de Célio)

Stresser, Guta (Flávia)

**Premios:**

Grande Premio Cine Brasil, Mejor Diretor - Cláudio Torres; Festival de cine brasileño en Miami: Premio mejor película, mejor dirección de arte.

**Genero:** Comedia negra/ Drama

**Síopsis:** En Río de Janeiro, un reportero cree que ha recibido una misión de Dios: lograr que su amigo de la infancia, convertido en un corrupto contratista, se arrepienta de sus pecados y entregue toda su fortuna a los pobres. (FILMAFFINITY)

\*



**Título Original:** O sertão das memórias

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, 24q

**Tipo:** Blanco y negro

**Duración:** 102min.

**Año de producción:** 1996

**Productora(s):** Ganesch Produções

**Producción:** Araújo, José; Valladares, Michelle Yasmine (US)

**Dirección:** Araújo, José

**Argumento:** Araújo, José

**Guión:** Araújo, José

**Fotografía:** Mendes, Antonio Luiz

**Montaje:** Saavedra, Ismael

**Dirección de Arte:** Punk, Flor

**Figurín:**

**Escenografía:**

**Música:** Vasconcelos, Naná



#### **Reparto Principal:**

Araújo, Antero Marques (Antero)

Braga, Ednardo (Ednardo)

Matos, Padre Juvemar (Padre)

Walter Filho (Golias)

Wolfenbuttel, Fausto (Político urbano)

Francisco Neto (Davi)

Louredo, Tonheira (Oráculo)

José Francisco (Santo)

#### **Premios:**

Mejor Película Latino-Americano no Sundance Film Festival, 13, 1997, Utah – US; Premio Oso de Plata en el Festival de Berlín, 1997, DE; Premio Especial en el Encuentro de Cine de la América Latina, 9, 1997, Toulouse, FR.

**Genero:** Documental/Drama

**Sinopsis:** Entre miles de fotografías de viejos, niños y adultos, retratos de un pueblo agradeciendo los favores recibidos desde el cielo, en la mitad de los exvotos en forma de cabezas, piernas y brazos, surgen los personajes, Antero y Maria, héroes sin laureles de las tierras tórridas y sufridas del noreste de Brasil. Maria es el símbolo femenino, reencarnación femenina de Jesús, una cara fuerte del *sertão*, voceando beatas para la misión de rezar por las tierras de Brasil, del país de los contrastes sociales. Viaja en una misión de oración pasando por una ciudad moderna, favelas y paisajes rurales. Entre las caras sufridas de los *sertanejos*, ella escucha hablar del dragón, el enemigo explorador. En los pasajes de sus memorias, Maria encuentra Antero, un trabajador que es el prototipo del sertanejo heroico.

\*

**Título Original:** Abril despedaçado/ Detrás del Sol

**País(es):** Brasil/Francia/Suiza

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, , 2.879m, 24q, Scope

**Tipo:** Color

**Duración:** 105min.

**Año de producción:** 2001

**Productora(s):** Lumiere; Vídeo Filmes

**Coproducción:** Haut et Cout; Bac Films; Dan Valley Ag.

**Producción:** Cohn, Arthur

**Director de producción:** Torres, Marcelo

**Producción ejecutiva:** Ramos, Mauricio Andrade; Birnbaum, Lilian

**Productor asociado:** Labadie, Jean; Scotta, Carole

**Dirección:** Salles, Walter

**Argumento:** Salles, Walter; Machado, Sérgio; Aïnouz, Karim

**Guión:** Salles, Walter; Machado, Sérgio; Aïnouz, Karim

**Adaptación:** Inspirada en el libro <Abril despedaçado> de <Kadaré, Ismail>

**Fotografía:** Carvalho, Walter

**Montaje:** Rathery, Isabelle

**Dirección de Arte:** Amarante, Cassio

**Figurín:** Albuquerque, Cao

**Escenografía:** Laurino, Marcelo; Larrea, Marcelo; Shell Jr.

**Música:** Pinto, Antonio; Cortes, Ed; Villares, Beto

**Reparto Principal:**

Dumont, José (Pai)

Santoro, Rodrigo (Tonho)

Assemany, Rita (Mãe)

Vasconcelos, Luiz Carlos

Antonio, Flavia Marco (Clara)

Lacerda, Ravi Ramos (Pacú)

Lacerda, Luis Carlos (Salustiano)

Junqueira, Caio (Inácio)

Pontes, Everaldo de Souza (Velho cego)

Loureiro, Mariana (Viúva)

Holanda, Servílio de (Isaías)

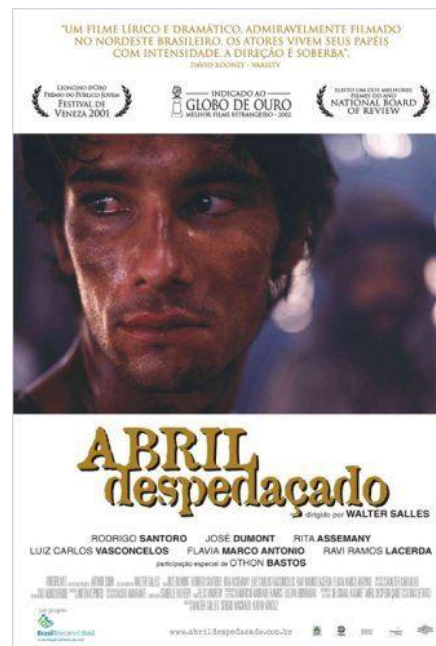
Moura, Wagner (Matheus)

Camilo, Gero (Reginaldo)

**Participación especial:**

Bastos, Othon (Sr. Lourenço)

Oliveira, Vinícius de (Da família Ferreira)



Lira, Sôia (Da família Ferreira)

Nobre, Maria do Socorro(Da família Ferreira)

**Premios:**

Mejor película en el Festival de Cine de la Habana, 2002.

**Genero:** Drama/Comedia

**Sinopsis:** Historia de dos familias terratenientes rurales de una región de Brasil que llevan generaciones enfrentadas en una disputa por tierras que siempre ha terminado en violencia. La más reciente manifestación de esa pelea es la sentencia de muerte que pesa sobre el primogénito de una de las familias, acusado de haber dado muerte precisamente al primogénito de la familia rival. (FILMAFFINITY)

\*

**Título Original:** Árido Movie

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, 3.154m, 24q

**Tipo:** Color

**Duración:** 115min.

**Año de producción:** 2005

**Productora(s):** Cinema Brasil Digital

**Coproductora(s):** Combogó Filmes; Megacolor Laboratório Cinematográfico; Estúdios Mega; Quanta

**Producción:** Salles, Murilo; Ferreira, Lício

**Director de producción:** Accioly, Francisco

**Producción ejecutiva:** Frederico, Flávio

**Dirección:** Ferreira, Lício

**Argumento:** Lacerda, Hilton; Nunes, Eduardo; Oliveira, Sergio; Ferreira, Lício

**Guión:** Lacerda, Hilton; Nunes, Eduardo; Oliveira, Sergio; Ferreira, Lício

**Fotografía:** Salles, Murilo

**Montaje:** Debs, Vânia

**Dirección de Arte:** Pinheiro, Renata

**Figurín:** Pryston, Juliana

**Escenografía:**

**Música:** Otto; Ceppas, Berna; Kassin; Pupilo

**Reparto Principal:**

Weber, Guilherme (Jonas)

Gam, Giulia (Soledad)

Dumont, José (Zé Elétrico)

Vasconcelos, Luiz Carlos (Jurandir)

Lima, Mariana (Verinha)

Mello, Selton (Bob)

Falcão, Gustavo (Falcão)

Nachtergaele, Matheus (Salustiano)

Trindade, Aramis (Márcio Greyck)

Bacarelli, Maria de Jesus (Dona Carmo)

Alves, Magdale (Dedé e vidente)

Corrêa, José Celso Martinez (Meu velho)

Moreira, Suyane (Wedja)

Sorrah, Renata (Stela)

Peréio, Paulo César (Lázaro)

Campeio, Evandro (Dr. Feliciano)

Ortinho (Jucão)



**Participación especial:**

Renato e seus Blue Caps

**Premios:**

Cine PE- Festival de Pernambuco: Ganó seis Premios, en las categorías de Mejor Película, Mejor Diretor, Mejor Actorde reparto (Selton Mello), Mejor Fotografía, Mejor Edición y Premio de la Crítica; Festival de Cine Brasileño de Miami: mejor director.

**Genero:** Drama

**Síntesis:** Presentador del pronóstico meteorológico de un canal de TV vuelve a su ciudad natal, Vale da Rocha, en el noreste de Brasil, devastado por la sequía. Allí, se ve obligado a hacerle frente al clima, la naturaleza y a sus propios recuerdos.  
(FILMAFFINITY)

\*



**Título Original:** O Céu de Suely/ El cielo de Suely

**País(es):** Brasil-Portugal-Alemania-Francia

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, 2100m, 24q, Dolby Digital, 1:1'85

**Tipo:** Color

**Duración:** 90min.

**Año de producción:** 2006

**Coproducción:** Brasil-Portugal-Alemania-Francia; Celluloid Dreams / Fado Filmes / Shotgun Pictures / VideoFilmes

**Producción:** Salles, Walter; Ramos, Maurício Andrade; Panahi, Hengameh; Häberle, Thomas; Rommel, P

**Director de producción:** Costa, Dedete Parente

**Producción ejecutiva:** Vieira Jr., João; Gonot, François

**Productor asociado:** Baute, Christian; Teles, Luís Galvão

**Dirección:** Aïnouz, Karim

**Argumento:** Aïnouz, Karim; Bragança, Felipe; Zacharias, Maurício

**Guión:** Aïnouz, Karim; Bragança, Felipe; Zacharias, Maurício

**Fotografía:** Carvalho, Walter

**Montaje:** Gal, Tina Baz Le; Castro, Isabela Monteiro de

**Dirección de Arte:** Pedroso, Marcos

**Figurín:** Pedroso, Marcos

**Escenografía:**

**Música:** Ceppas, Berna; Kassin, Kamal

#### **Reperto Principal:**

Guedes, Hermila

Castro, Georgina

Menezes, Maria

Cartaxo, Marcelia

Miguel, João

Matos, Zezita (Avó)

Alves, Mateus (Mateuzinho)

Carlos, Gerkson (Mateuzinho)

Feitosa, Thailtya (atendente rodoviária)

Cartaxo, Marcélia (mãe Mateus)

Valério, Thales (comprador 1a. rifa)

Jaborandy, Claudio (dono Posto Veneza)

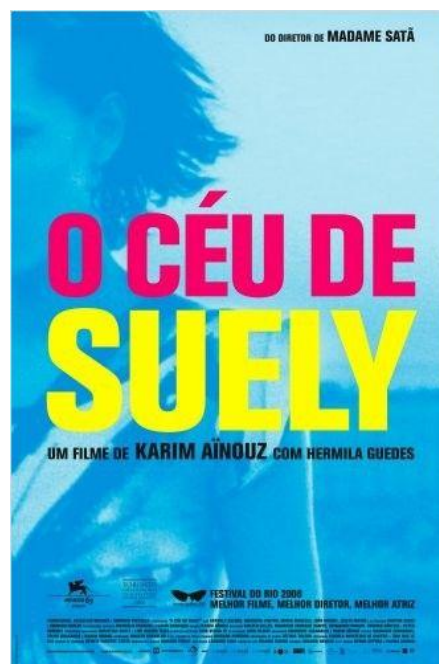
Marlene, Ana (atendente loja roupas)

Bauraqui, Flávio (vendedor mercado)

Riszla, Rodrigo (ganhador da rifa)

#### **Premios:**

Mejor Actriz para Hermila Guedes, Gran Premio Vivo de Cine Brasileño entregue por la ABC - Academia Brasileira de Cinema



**Genero:** Drama

**Síntesis:** Hermila, una joven y bella mujer regresa, en compañía de su pequeño hijo, al pueblo donde nació, Iguatu, en Brasil. Enclavada en el sertón cearense, la ciudad es para la mayor parte de las personas un lugar de partida. Junto a su familia, espera la llegada de su esposo. Cuando se hace evidente que éste no regresará, y sin otra razón para permanecer allí, adopta el nombre de Suely y organiza un "sorteo muy especial" con el fin de reunir dinero y así poder marcharse. El ganador pasará con ella "una noche en el paraíso" y confía en la posibilidad de comenzar una nueva vida, de alcanzar "el cielo de Suely", aunque ello conlleve también dolorosas pérdidas.

\*

**Título Original:** Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

Betacam Digital, 24q, Dolby SRD

**Tipo:** Color

**Duración:** 75min.

**Año de producción:** 2009

**Producción:** Capelato, Daniela; Vieira, João Jr.

**Coproducción:** Gullane, Caio; Gullane, Fabiano; Figueiredo, Ofir; Ribeiro, Chico

**Director de producción:** Carapeba, Juliana; Pereira, Germana

**Producción ejecutiva:** Melo, Livia de; Aragão, Nara

**Productor asociado:** Harley, Karen; Link Digital

**Dirección:** Gomes, Marcelo; Ainouz, Karim

**Argumento:** Ainouz Gomes, Marcelo; Ainouz, Karim

**Guión:** Gomes, Marcelo; Ainouz, Karim

**Fotografía:** Passos, Heloísa

**Montaje:** Harley, Karen

**Dirección de Arte:**

**Figurín:**

**Escenografía:**

**Música:**

**Reparto Principal:**

Santos, Irandhir (José Renato)

**Premios:**

Mejor Película por la Crítica en el Festival SESC Mejores del Año, 2010, São Paulo, SP; Premio Especial del Jurado en el Festival Internacional de Documentários de Santiago do Chile, 2010, Santiago, CL; Mejor Película y Mejor Actor para Santos, Irandhir en el Festival de Cine Brasileño de Paris, 2010, Paris, FR; Mejor Dirección y Mejor Fotografía en el Festival do Rio, 2009, Rio de Janeiro, RJ; Gran Premio Coup de Coeur en el Festival Encuentro de Cine de la América Latina de Toulouse, 2010, FR; Mejor Película en Premio Bravo! Bradesco Prime de Cultura, 6, 2010, São Paulo, SP; Mejor Película; Mejor Guión; Mejor Montaje; Mejor Fotografía; Mejor Dirección y Mejor Actor para Santos, Irandhir en el Festival de Triunfo, 3, 2010, Triunfo, PE; Mejor Guión en el Premio Contigo! de Cinema, 5, 2010 Rio de Janeiro, RJ; Mejor Sonido, Premio Coral de Ficción y Premio FIPRESCI - International Federation of Film Critics en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de la



Habana, 31, 2009, Habana, CU; Mejor Película en el Festival de Cine Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, 13, 2009 Santa Maria da Feira, PT.

**Genero:** Drama

**Sinopsis:** Karim Ainouz y Marcelo Gomes, responsables de filmes como Madame Satã (2002) y Cinema, aspirinas y urubus (2005) respectivamente, unen su talento en esta cinta ganadora del premio de la crítica en el Festival de Cine de La Habana 2009, que construye una metáfora acerca del vacío, el abandono y el aislamiento. Narrada en primera persona y con un paisaje inhóspito como protagonista, esta road movie es la crónica del viaje que emprende un geólogo por el nordeste de Brasil, experiencia que lo transformará para siempre. (FILMAFFINITY)

\*

**Título Original:** Cabra marcado para morrer

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Documental

**Material original**

35mm, 3.290m, 24q

**Tipo:** Color/ Blanco y negro

**Duración:** 119min.

**Año de producción:** 1964/1984

**Productora(s):** CPC - Centro Popular de Cultura da UNE - União Nacional dos Estudantes; MPC - Movimento de Cultura Popular de Pernambuco; Mapa

**Producción:** Viana, Zelito; Coutinho, Eduardo

**Dirección de producción:** Faria, Marcos; Graça, Alberto

**Producción ejecutiva:** Hirszman, Leon; Viana, Zelito

**Productor asociado:** Carvalho, Vladimir

**Dirección:** Coutinho, Eduardo

**Argumento:** Coutinho, Eduardo

**Guión:** Coutinho, Eduardo

**Fotografía:** Duarte, Fernando; Moura, Edgar

**Montaje:** Escorel, Eduardo

**Dirección de Arte:**

**Figurín:**

**Escenografía:**

**Música:** Rossini, Rogério

**Reparto Principal/ Identidad:**

Teixeira, Elizabete Altino

Silva, João Virgílio

Nascimento, José Daniel do

Nascimento, João José do

Silva, Cícero Anastácio da

Silva, Braz Francisco da

Coutinho, Severino

Silva, Severino Geraldo da (Bia)

Leopoldo

Cruz, José Hortêncio da

Silva, Severino Gomes da

Pedrosa, Euclides

Souza, Severino de

Habitantes de Engenho Galiléia

Silva, João Mariano da

Leandro Filho

Serafim, Manoel

Costa, Manoel Justino da

Cunha, Francisco Xavier da

Coutinho, Eduardo

Duarte, Fernando

Saldanha, Jorge

**Narración:**

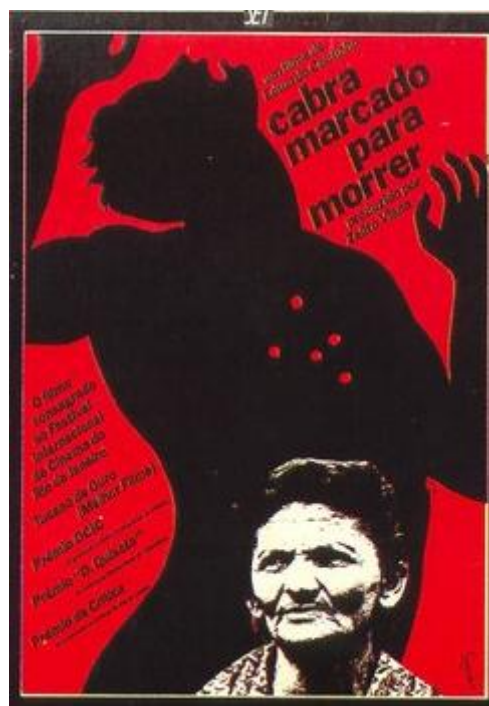
Lemos, Tite de

Coutinho, Eduardo

Gullar, Ferreira

**Premios:**

Premio Gaviota de Oro en el Festival Internacional de Cinema, 1, 1984, RJ; Premio Tucano de Oro en el Festival Internacional de Película e Vídeo, 1, 1984, RJ; Mejor Documental en el Festival de La Habana, 4, 1984, Havana – CU; Gran Premio en el Festival de Tróia, 1985 – PT;



Premio Especial del Jurado en el Festival de Salsa – IT; Gran Premio en el Festival de Cine Realidad, 1985, Paris – FR; Premio en el Festival Georges Pompidou, 1985 – FR; Premio del Jurado Evangélico, Crítica Internacional, Associação Internacional de los Cines de Arte y Fórum de Cine Joven en el Festival de Berlín, 35, 1985, Berlim – DE; Premio Air France, 1985;

**Genero:** Documental

**Síntesis:** Mientras sustituía a un cámara del Centro Popular de Cultura (CPC) en 1962, Eduardo Coutinho filmó una manifestación de protesta por la muerte del líder campesino João Pedro Teixeira. El presidente del CPC ofreció a Coutinho la dirección de una película basada en el libro O Rio ou Relação da Viagem que Faz o Capibaribe de Sua Nascente à Cidade do Recife, de João Cabral, pero, debido a la falta de acuerdo con el escritor, el proyecto pasó a basarse en la vida de Teixeira y en los movimientos campesinos del norte de Brasil. Su rodaje comenzó dos años después, pero el material hasta entonces realizado fue requisado y parte del equipo fue detenido tras el Golpe de Estado acontecido en Brasil el 31 de marzo de 1964. En 1979 Coutinho retomó el proyecto, pero le dio una perspectiva distinta. Se reunió con los campesinos que habían colaborado en el pasado y con los familiares de Teixeira, y recogió sus reacciones ante la dictadura brasileña de las dos décadas pasadas, usando también el material que había podido recuperar del antiguo proyecto. (FILMAFFINITY)

\*

**Título Original:** Cinco vezes Favela

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** português

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción / Episodios

**Material original**

35mm, BP, 99min, 2.723m, 24q

**Tipo:** Blanco y negro

**Duración:** 99min.

**Año de producción:** 1962

**Productora(s):** CPC - Centro Popular de Cultura da UNE - União Nacional dos Estudantes; Saga Filmes

**Producción:** Hirszman, Leon; Farias, Marcos de, Paulo Cesar Saraceni

**Gerente de producción:** Coutinho, Eduardo; Drummond, Fernando; Souza, Ivan de

**Dirección:** Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade y Leon Hirszman

**Argumento:**

**Guión:** Marcos Farias (segmento "Um Favelado"), Miguel Borges (segmento "Zé da Cachorra"), Joaquim Pedro de Andrade (segmento "Couro de Gato"), Domingos de Oliveira (segmento "Couro de Gato"), Cacá Diegues (segmento "Escola de Samba Alegria de Viver"), Carlos Estevam (segmento "Escola de Samba Alegria de Viver"), Leon Hirszman (segmento "Pedreira de São Diego"), Flávio Migliaccio (segmento "Pedreira de São Diego")

**Fotografía:**

**Montaje:**

**Dirección de Arte:**

**Figurín:**

**Escenografía:**

**Música:** Carlos Lyra (segmentos "Escola de Samba Alegria de Viver" e "Couro de Gato"), Hélcio Milito (segmento "Pedreira de São Diego"), Mário Rocha (segmentos "Um Favelado" e "Zé da Cachorra") e Geraldo Vandré (segmento "Couro de Gato")

**Reparto Principal/ Identidad:**

Isabella (segment "Um Favelado")

Flávio Migliaccio

João (segment "Um favelado")

Henrique Montes (segment "Um favelado")

Waldir Fiori (segment "Um Favelado")

Alex Viany (segment "Um Favelado")

Sérgio Augusto (segment "Um favelado")

Carlos Estevão (segment "Um favelado")

Waldir Onofre (segment "Zé da Cachorra")

Labanca (segment "Zé da Cachorra")

José Saenz (segment "Zé da cachorra")

Paulo C. Barroso (segment "Zé da cachorra")

Cecil Thiré (segments "Zé da cachorra" and "Pedreira de São Diego")

Andrey Salvador (segments "Zé da cachorra" and "Pedreira de São Diego")

Peggy Aubry (segment "Zé da Cachorra")

Jandira Aguiar (segment "Zé da cachorra")

Vera Santana (segment "Zé da cachorra")



Cláudio Bueno Rocha (segment "Zé da Cachorra")

Paulo Henrique (segment "Zé da cachorra")

Marina Carvalho (segment "Zé da cachorra")

Maria da Graça (segment "Escola de Samba Alegria de Viver")

Abdias do Nascimento (segment "Escola de Samba Alegria de Viver")

Oduvaldo Vianna Filho (segment "Escola de Samba Alegria de Viver")

Creston Portilho (segment "Escola de Samba Alegria de Viver")

Jorge Coutinho (segment "Escola de Samba Alegria de Viver")

Riva Nimitz (segment "Couro de Gato")

Henrique César (segment "Couro de Gato")

Napoleão Muniz Freire (segment "Couro de Gato")

Cosme dos Santos (segment "Couro de Gato")

Cláudio Corrêa e Castro (segment "Couro de Gato")

Paulo Manhães (segment "Couro de Gato")

Milton Gonçalves (segment "Couro de Gato")

Glauce Rocha (segment "Pedreira de São Diego")

Francisco de Assis (segments "Couro de Gato" and "Pedreira de São Diego")

Sadi Cabral (segment "Pedreira de São Diego")

Joel Barcellos (segment "Pedreira de São Diego") (as Joel Martins)

Zózimo Bulbul (segment "Pedreira de São Diego") (as José Zózimo)

Haroldo de Oliveira (segment "Pedreira de São Diego")

**Genero:** Drama

**Síntesis:** Cinco historias sobre las posibilidades de desarrollo de la consciencia política en la favela del Brasil de los años 60.

\*

**Título Original:** A falecida/ La fallecida

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, 2.825m, 24q, Eastman, 1:1'66

**Tipo:** Blanco y negro

**Duración:** 85min.

**Año de producción:** 1965

**Productora(s):** Meta Produções Cinematográficas Ltda.

**Producción:** Rodrigues, Joffre; Garcia, Aluisio Leite

**Dirección de producción:** Menezes, Wilmar

**Producción ejecutiva:** Carvalho, J. P.

**Dirección:** Leon Hirszman

**Argumento:** Coutinho, Eduardo; Hirszman, Leon

**Guión:** Coutinho, Eduardo; Hirszman, Leon

**Adaptación:** Basada en la obra de teatro "A Falecida" de <Rodrigues, Nelson>

**Fotografía:** Medeiros, José

**Montaje:** Melli, Nelo

**Dirección de Arte:** Monteiro, Regis

**Figurín:**

**Escenografía:** Monteiro, Regis

**Arreglos Musicales:** Gnatalli, Radamés

**Reparto Principal:**

Montenegro, Fernanda (Zulmira)

Cândido, Ivan (Toninho)

Xavier, Nelson (Timbira)

Gracindo, Paulo (João Guimarães Pimentel)

Brillante, Dinorah

Barcelos, Joel

Valli, Virginia

**Participación especial:**

Lacerda, Vanda (Cartomante Madame Crisálida)

Onofre, Waldir

Medeiros, José

Ladany, Glória

Menezes, Wilmar

Costa, Lucy

Kéti, Zé

Rodrigues, Joffre

Davis, Billy

Freitas, Lurdes

Ferreira, Oswaldo

Lopes, Otolindo



**Premios:**

Gaviota de Plata en el Festival Internacional de Películas, 1, 1965, Rio de Janeiro – GB; Mejor Actriz para Montenegro, Fernanda en la Semana del Cine Brasileño, 1, 1965, Brasília - DF.

**Genero:** Drama

**Sinopsis:** Una mujer que está obsesionada con la muerte quiere que el suyo sea un entierro de primer nivel, e incluso se compra un ataúd lujoso de antemano. (FILMAFFINITY)

\*

**Título Original:** Palíndromo

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Cortometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, 11min, 302m, 24q

**Tipo:** Blanco y negro

**Duración:** 11min.

**Año de producción:** 2002

**Productora(s):** O2 Filmes

**Director de producción:** Santonieir, Juliana; Ribeiro, Andrea Barata; Barcinski, Philippe

**Dirección:** Barcinski, Philippe

**Argumento:** Barcinski, Philippe;

**Guión:** Barcinski, Philippe;

**Fotografía:** Nagamine, Hécio Alemão

**Montaje:** Benedetti, Raimo

**Dirección de Arte:** Britto, Fernanda

**Figurín:**

**Escenografía:**

**Música:** ): Pinto, Antonio; Tejo

**Reparto Principal:**

Souza, Eucir de

Puppo, Eugênio

Rodrigues, Zeca

Restiffe, Sílvia

**Premios:**

Mejor película de cortometraje; Mejor dirección para Barcinski, Phillippe; Mejor montaje para Benedetti, Raimo y Premio de la Crítica en el Festival de Gramado, 29, 2001, RS; Mejor dirección y Mejor sonido en el Festival de Recife, 5, 2001, PE; Premio ABDeC en el Festival do Rio BR, 2001, RJ; Premio Aquisición del Canal Brasil; Mejor película de ficción en el Festival de Vitória, 8, 2001, ES (Vitória Cine-Vídeo); Premio Especial del Jurado en el Festival de Cuiabá, 9, 2001, MT.

**Genero:** Drama

**Sinopsis:** En un solo día, un hombre pierde todo lo que tiene. Su trabajo, el lugar donde vive, sus ropas. Una convencional historia contada de forma inusual: al revés.

\*



**Título Original:** A Janela Aberta

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** cortometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, 274m, 24q

**Tipo:** Blanco y negro

**Duración:** 10min.

**Año de producción:** 2001

**Productora(s):** O2 Filmes

**Producción:** Boccato, Paulo

**Director de producción:** Boccato, Paulo

**Producción ejecutiva:** Ribeiro, Andrea Barata; Berlinck, Bel; Buschel, Cláudia

**Dirección:** Barcinski, Philippe

**Argumento:** Barcinski, Philippe

**Guión:** Barcinski, Philippe

**Fotografía:** Teijido, Adrian

**Montaje:** Barcinski, Philippe

**Dirección de Arte:** Pinto, Frederico

**Figurín:**

**Escenografía:**

**Música:** Pinto, Antonio

**Reperto Principal:**

Díaz, Enrique

Puppo, Eugênio

**Premios:**

Mención Honrosa del Jurado Premio Ciudad de Roma; Arco Íris Latino en el Festival de Cannes, 56, 2003 – FR; Mejor montaje en el Festival de Brasília, 35, 2002, Brasília – DF; Premio ABDeC en el Curta Cinema, 12, 2002; Mejor fotografía en el Premio ABC de Cinematografía, 2003.

**Genero:** Drama

**Sinopsis:** Un hombre tumbado en la cama, antes de dormir, intenta acordarse si ha cerrado la ventana del salón. La trayectoria de un pensamiento sencillo por una mente conturbada.



\*

**Título Original:** Futebol

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** TV series / Sonoro / Documental / Episodios

**Tipo:** Color

**Duración:** 80min

**Año de producción:** 1998

**Producción:** Zangrandi, Raquel Freire

**Dirección:** Salles, Walter; Fontes, Arthur

**Argumento:**

**Guión:**

**Fotografía:** Zangrandi, Flávio

**Montaje:** Kubrusly, Vicente; Mekler, Sérgio; Ventura Joana

**Dirección de Arte:**

**Figurín:**

**Escenografía:**

**Música:**

**Reparto Principal:**

Afonsinho

Barbosa

Bellini

Julio Botelho

Ademir da Guia

Domingos da Guia

Didi

Dadá Maravilha

Joel Martins

Aymoré Moreira

Zezé Moreira

Carlos Alberto Parreira

Pelé

Pompéia

Telê Santana

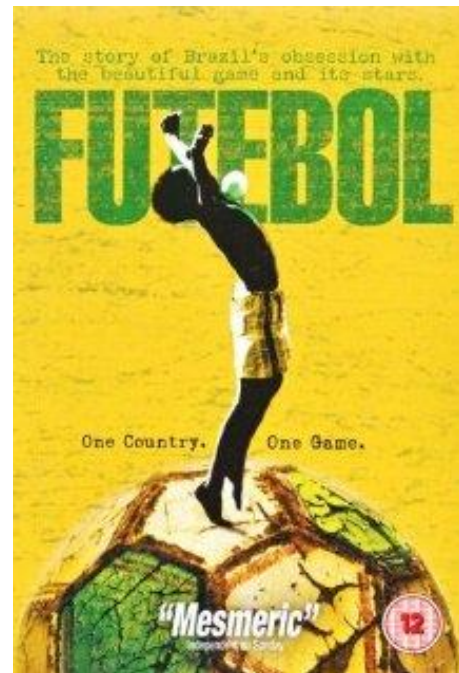
Nilton Santos

Tostão

Vavá

Zico

Zizinho



**Genero:** Documental

**Sinopsis:** Brasil. Fútbol. El mejor equipo del mundo. Los mejores jugadores del planeta. Desde 1958 que Brasil ha dominado el mundo del fútbol con exhibiciones de lujo, ganando 5 campeonatos mundiales. 'Cuando aprendes a jugar en las laderas de las favelas, con una naranja por la pelota, jugar en un campo de fútbol se convierte en algo muy fácil'. Esto es lo que dice Pelé y lo que trata de mostrar esta fascinante serie de documentales. La primera película de este documental se centra en tres hombres jóvenes deseosos de jugar al fútbol a nivel profesional, la segunda película muestra la vida de dos jugadores perfectamente establecidos y la última muestra qué sucede cuando terminan la carrera, y la vida continúa, "el fútbol" es un fascinante análisis social, deslumbrante y profundamente emotivo sobre Brasil y su obsesión con el deporte rey y de sus estrellas. Episodios: 01. El sueño; 02. El objetivo; 03. Después del partido.

\*



**Título Original:** Santa Cruz

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Cortometrajes / Sonoro / Documental

**Material original**

35mm, 24q

**Tipo:** Color

**Duración:** 62 min.

**Año de producción:** 2000

**Producción:** Zangrandi, Raquel Freire

**Producción ejecutiva:** Ramos, Maurício Andrade

**Dirección:** Salles, João Moreira

**Argumento:**

**Guión:** Correia, Marcos Sá

**Fotografía:** Zandrani, Reynaldo

**Montaje:** Ventura Joana

**Dirección de Arte:**

**Figurín:**

**Escenografía:**

**Música:** Vicente Sálvia/Cardantec

**Genero:** Drama

**Síntesis:** La película enseña el surgimiento y desarrollo de una iglesia evangélica en el subúrbio de Santa Cruz, en Río de Janeiro.

\*

**Título Original:** Favela dos meus amores

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, 2982m, 24q

**Tipo:** Blanco y negro

**Duración:**

**Año de producción:** 1935

**Producción:** Santos, Carmen

**Dirección:** Mauro, Humberto

**Argumento:** Pongetti, Henrique

**Guión:** Mauro, Humberto

**Fotografía:** Mauro, Humberto; Castro, Afrodísio de

**Montaje:** Mauro, Humberto; Charles, Whally

**Dirección de Arte:** Collomb, Hipolito

**Figurín:**

**Escenografía:** Collomb, Hipolito

**Música:** Barroso, Ary; Mesquita, Custódio; Caldas, Sílvio; Barbosa, Orestes; Henrique, Waldemar.

**Reparto Principal:**

Santos, Carmen (Rosinha, a professora)

Mayer, Rodolfo (Roberto)

Costa, Jaime

Almeida, Belmira de

Marzullo, Antônia

Louzada, Armando

Ferreira, Ítala

Dias, Pedro

Viana, Eduardo

Peraldo, Norma

Volusia, Eros

Teixeira, Osvaldo

Gonçalves, Liana

Ferreira, Jaime

Garcia, Arlete

Mingote

Prata, Leopoldo

Alencar, Cristovão de

Russo do Pandeiro)

**Genero:** Comedia Musical

**Síntesis:** Dos chicos recién llegados de París traen ideas civilizadoras maravillosas dentro del cerebro. Sin embargo, volvieron sin un centavo, así que empezaron una subasta de muebles y objetos de arte de su 'garconière', último vestigio de opulencia. ¡Sería una gran idea instalar un cabaret en la favela! Para los turistas que buscan nuevas sensaciones y también para los habitantes de la ciudad. El capitalista sería Sr. Palmeira, portugués habilitado y amante de mulatas, y Sr. Palmeira, se quedó encantado con la idea. En el *morro*, uno de los muchachos experimenta la mayor sorpresa: encontró allí, viviendo entre gente humilde, enseñando a los niños, Rosinha, una Princesa Encantada, reina del morro y se enamoró.

\*

**Título Original:** Orfeu do Carnaval/ Orfeu negro

**País(es):** Brasil/Francia

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, 2.942m, 24q, Eastmancolor

**Tipo:** Color

**Duración:** 110min.

**Año de producción:** 1959

**Productora(s):** Dispat Films

**Coproductora(s):** Gemma Films; Tupan Filmes Ltda.

**Producción:** Gordine, Sacha

**Dirección de producción:** Gibault, Jacques

**Dirección:** Camus, Marcel

**Adaptación:** Basada en la obra de teatro <Orfeu da Conceição> de <Morais, Vinicius de>

**Guión:** Camus, Marcel; Viot, Jacques

**Fotografía:** Bourgoïn, Jean

**Montaje:** Feix, Andrée; Wilding, Geneviève

**Dirección de Arte:**

**Figurín:** Bourdonnais, Ded

**Escenografía:** Bonin, Loup

**Música:** Jobim, Antonio Carlos; Bonfá, Luis

**Reparto Principal:**

Mello, Breno (Orfeu)

Dawn, Marpessa (Eurídice)

Oliveira, Lourdes de (Mira)

Garcia, Léa (Serafina)

Sousa, Waldetar de (Chico Bôto)

Constantino, Alexandre (Hermes)

Santos, Jorge dos (Benedito)

Cassiano, Aurino (Zeca)

Sousa, Modesto de

Silva, Adhemar Ferreira da (Morte)

Alice, Maria

Escola de Samba da Portela

Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro

Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira

Escola de Samba Unidos da Capela

**Premios:**

Premio Saci, 1959, SP, Premio Especial para Camus, Marcel; Palma de Oro en el Festival de Cannes, 12, 1959 – FR; Premio Ruban Bleu de la Crítica Francesa, 1959, Paris – FR; Premio Vitoire de la Asociación del Cine Francés, 1959, Paris – FR; Primer Premio en el Festival de Edimburgo, 1959, Escocia; Premio Cine Étoile de la Crítica Sueca, 1959, Estocolmo – SZ; Premio Hors Concours en el Festival de Veneza, 1959 – IT; Mejor Dirección en el Festival de Berlín, 9, 1959 DE; Premio Euilenspiegel y Quinto Lugar de Mejor Actriz para Dawn, Marpessa do jornal Het Laaste Nieuws, 1959, Bruselas – BE; Oscar, 1959 de Mejor Película Extranjera, Hollywood – US; Premio Golden Globe, 1959 de la Crítica de Nova York – US; Premio Hors Concours en el Festival de San Francisco, 1959 –



US; Premio Palanque D'Or en el Festival de Acapulco, 1959 - MX.

**Genero:** Drama

**Sinopsis:** Ambientación del mito griego en el carnaval de Río de Janeiro. La bella Eurídice visita la ciudad brasileña en vísperas de su famoso carnaval, invitada por una prima que vive en los arrabales. Hasta allí llega en un tranvía cuyo conductor, un guitarrista llamado Orfeo, queda prendado de sus encantos. Sin embargo su relación se verá empañada por las sospechas de su celosa novia. (FILMAFFINITY)

\*

**Título Original:** Santa Marta - Duas semanas no morro

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Documental

**Material original**

35mm, 1.481m, 24q

**Tipo:** Color

**Duración:** 50min.

**Año de producción:** 1987

**Producción:** Frederico, Moraes

**Dirección:** Coutinho, Eduardo

**Guión:** Coutinho, Eduardo

**Fotografía:** Silveira, Breno

**Montaje:** Pessanha, Pablo

**Dirección de Arte:**

**Figurín:**

**Escenografía:**

**Música:** Zé Diniz, Isaías de Paula, Edmilson dos Santos, J. Laureano

**Genero:** Documental

**Síntesis:** El retrato de la vida cotidiana de los residentes de la favela Santa Marta, en la zona sur de Río de Janeiro. La religiosidad, la música, la violencia, el racismo, la fiesta y las utopías de los residentes.

\*

**Título Original:** Uma avenida chamada Brasil

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** português

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Documental

**Material original**

35mm, 2.911m, 24q

**Tipo:** Color

**Duración:** 106min.

**Año de producción:** 1989

**Productora(s):** Octávio Bezerra Produções Cinematográficas;  
Sky Light

**Producción:** Bezerra, Octávio

**Dirección:** Bezerra, Octávio

**Argumento:** Mollo, Uberto

**Guión:** Bezerra, Octávio

**Fotografía:** Branco, Miguel Rio

**Montaje:** Dadá, Severino

**Dirección de Arte:**

**Figurín:**

**Escenografía:**

**Música:** Nunes, Bruno; Maciel, Edson; Benjamin, Géo

**Reparto Principal:**

Cavalcanti, Emmanoel

**Premios:**

Mejor Actor de reparto para Cavalcanti, Emmanoel; Mejor técnico de sonido para Riva, Carlos de La; César, Antônio y Goulart, Walter en el Festival de Brasília, 22, 1989, Brasília - DF.

**Genero:** Documental

**Sinopsis:** el día a día de la Avenida Brasil en Río de Janeiro y la vida cotidiana de las personas que lo rodean.



\*

**Título Original:** Lúcio Flávio passageiro da agonia

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** português

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, 3.269m, 24q, 1:1'37

**Tipo:** Color

**Duración:** 125min.

**Año de producción:** 1977

**Productora(s):** H. B. Filmes Ltda.; CPC

**Coproductora(s):** Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.

**Producción:** Diniz, Carlos Alberto; Freitas, Sérgio Othero de; Torres, Maranhão; Coelho, Sérgio

**Dirección de producción:** Diniz, Carlos Alberto

**Productor asociado:** Gerber, Inácio

**Dirección:** Babenco, Hector

**Adaptación:** Basada en el libro <Lúcio Flávio, o passageiro da agonia> de <Louzeiro, José>

**Guión:** Louzeiro, José; Duran, Jorge; Babenco, Hector

**Fotografía:** Escorel Filho, Lauro

**Montaje:** Renoldi, Sílvia

**Dirección de Arte:**

**Figurín:** Leão, Mariza

**Escenografía:** Leão, Mariza

**Música:** Neschling, John

**Reparto Principal:**

Farias, Reginaldo (Lúcio Flávio)

Magalhães, Ana Maria (Janice)

Gonçalves, Milton (132)

Pereio, Paulo Cesar (Moretti)

Cândido, Ivan (Bechara)

Francisco, Lady (Lígia)

Almeida, Ivan de (Liece de Paula)

Vinícius, Marcos (Micuçu)

Otero, Sergio (Nijini)

Setta, Ivan (Fernando)

Wilson, Carlos (Carcará)

Rosa, Geraldo (Federal 1)

Souza, Ivan de (Federal 2)

Rigo, Armando (Federal 3)

Bareira, Expedito (Marco Aurélio)

Melo, José (Armandinho)

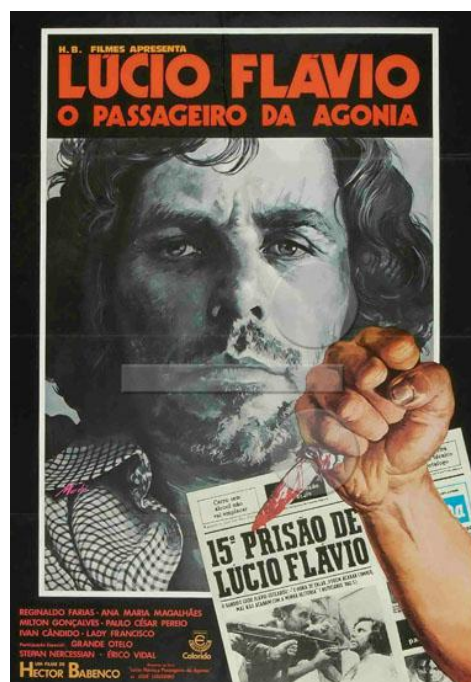
José, Fernando (Coronel)

Castro, Luca de (Repórter 1)

Mafra, Lucy (Repórter 2)

Torres, Maranhão (Repórter 3)

Freire, Álvaro (Constâncio Ramos)



**Participación especial:**

Othelo, Grande (Dondinho)

Nercessian, Stepan (Nelson)

Vidal, Érico(Klaus)

**Premios:**

Mejor Actor (Faria, Reginaldo); Mejor Fotografía (Escorel, Eduardo); Premio Especial por el Montaje (Renoldi, Sylvio) y Mejor Actor de reparto para Gonçalves, Milton - Festival del Cine Brasileño de Gramado, 6, 1978 – RS; Premio Mejor Película - Muestra de Cine de São Paulo, 1, 1977 – SP; Premio São Saruê, 1978 - Federación de Cineclubes del Estado de Río de Janeiro – RJ; Mejor Actor (Faria, Reginaldo) - Festival de Taormina, 1978 - Itália

**Genero:** Policiaco/Biografia

**Sinopsis:** La historia real del bandido Lucio Flavio, atracador de bancos y asesino con ayuda de la policía. Esta es su historia y la de Bechara, el detective que se empeña en acabar con la carrera delictiva del criminal. (FILMAFFINITY)

\*



**Título Original:** Pixote, a lei do mais fraco/ Pixote, la ley del más débil

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, 3.310m, 24q, Eastmancolor

**Tipo:** Color

**Duración:** 125min.

**Año de producción:** 1981

**Productora(s):** H. B. Filmes Ltda.; Unifilm

**Coproductora(s):** Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.

**Producción:** Babenco, Hector

**Dirección de producción:** Costa, Lilia

**Producción ejecutiva:** Naves, Sylvia Bahiense

**Productor asociado:** Pinto, José; Francini, Paulo

**Dirección:** Babenco, Hector

**Adaptación:** Basada en el libro <Infância dos mortos> de <Louzeiro, José>

**Argumento:** Duran, Jorge; Babenco, Hector

**Guión:** Duran, Jorge; Babenco, Hector

**Fotografía:** Sanches, Rodolfo

**Montaje:** Elias, Luiz

**Dirección de Arte:**

**Figurín:** Bueno, Clóvis

**Escenografía:** Bueno, Clóvis

**Música:** Neschling, John

**Reparto Principal:**

Pêra, Marília (Sueli)

Jardel Filho (Sapatos Brancos)

Falco, Rubens de (Juiz)

Maravilha, Elke (Débora)

Tornado, Tony (Cristal)

Segall, BeActriz (Viúva)

Pompeu, João José (Almir)

Rollo, Rubens (Diretor)

Fontana, Emilio (Dr. Delegado)

Serra, Luiz (Jornalista)

Perez, Ariclê (Professora)

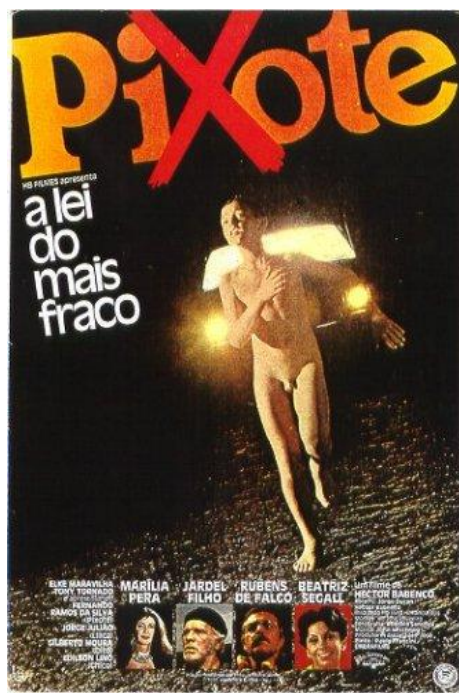
Kantor, Joe (Gringo)

Farias, Isadora de (Psicóloga)

Berg, BeActriz (Mãe de Fumaça)

**Premios:**

Premio de Mejor Película con Mención especial de la crítica y Mención del Jurado da OCIC - Office Catholique International du Cine en el Festival de San Sebastian, 1981, ES; Premio Leopardo de Prata en el Festival de Locarno, 34, 1981, CH; Premio Makhila de Oro de Mejor Película y Gran Premio del Público del Festival de Biarritz, 3, 1981, FR.; Mejor película extranjera por la Asociación de Críticos de Cine de New York, 1981, US; Mejor Película extranjera por la Asociación de Críticos de Los Angeles, 1981, US; Premio de Mejor Actriz para Pera, Marília pela Asociación Nacional de Críticos de Cine de los Estados



Breda, Walter (Raulzinho)  
Matos, Raymundo (Médico)  
Corsi, Benedito (Avô de Pixote)  
Damaceno Filho (Jornalista)  
Queiróz, Cleide Eunice (Mãe de Dito)  
Montazini, Fábio (Filho da viúva)  
Dias, Lineu (No primeiro assalto)  
Pezzuoli, Cesar (Homem jovem)  
Kocoth (Amigo de Sueli)  
Silva, Fernando Ramos da (Pixote)  
Julião, Jorge (Lilica)  
Moura, Gilberto (Dito)  
Lino, Edilson (Chico)  
Santos, Zenildo Oliveira (Fumaça)  
Bernardo, Cláudio (Garotão)  
David, Israel Feres (Roberto Pé de Lata)  
Santos, José Nilson Martin dos (Diego)

Unidos, 1981, US; Mejor película del ano y Mejor Actriz para Pera, Marília por la Asociación de Críticos de Boston, 1981, US; Mejor Película en el Festival de Sidney, 1982, AU.

**Genero:** Policiaco/Drama

**Sinopsis:** La historia de Pixote, un niño de 10 años de Sao Paulo, es como la de cualquiera de los miles de niños de la calle que vagan por las favelas en las ciudades de Brasil, rodeados de miseria, violencia, abusos y pobreza. (FILMAFFINITY)

\*

**Título Original:** O Beijo da mulher aranha/ El beso de la mujer araña

**País(es):** Brasil/ EEUU

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

335mm, 3.205m, 24q, 1:1'375mm, 1.481m, 24q

**Tipo:** Color

**Duración:** 120min.

**Año de producción:** 1985

**Productora(s):** HB Filmes

**Producción:** Babenco, Hector; Weisman, David

**Dirección de producción:** Monteiro, Liza; Monteiro, Liza

**Producción ejecutiva:** Ramalho Jr., Francisco

**Productor asociado:** Ramalho Jr., Francisco; Holzer, Jane; Maiello, Michael; Studio Artes Visuais; Sverner, Jaime; Cena Filmes; Halbreich, Gustavo; Boscoli, Altamiro; Francini, Paulo

**Dirección:** Babenco, Hector

**Adaptación:** Basada en la novela homónima de <Puig, Manuel>

**Guión:** Schrader, Leonard

**Fotografía:** Sanchez, Rodolfo

**Montaje:** Alice, Mauro

**Dirección de Arte:** Bueno, Clóvis

**Figurín:** Bisso, Patricio

**Escenografía:** Crescenti, Felipe

**Música:** Neschling, John

#### Reparto Principal:

Hurt, William (Luis Molina)

Julia, Raul (Valentim Arregui)

Braga, Sônia (Marta/Leni Lamaison/Mulher Aranha)

Lewgoy, José (Diretor do presídio)

Maia, Nuno Leal (Gabriel, o garçom)

Pires, Miriam (Mãe de Molina)

#### Premios:

Oscar de Mejor Actor para Hurt, William; Premio de Mejor Actor para Hurt, William en el Festival de Cannes, 38, 1985 – FR; Premio de Mejor película en el Festival de Oslo, 1985 – NO; Premio Especial del Jurado en el Festival de Tóquio, 1985 – JP; Premio de la Crítica para la Película y Premio Especial del Jurado para Hurt, William en el Festival de Huelva, 11, 1985 – ES; Premio de Mejor Actor para Hurt, William y Júlia, Raul de la Asociación de Críticos de Los Angeles – US.



Gonçalves, Milton (Pedro, inspetor de Polícia)

Bisso, Patricio (Greta, amigo de Molina)

Torres, Fernando (Américo, prisioneiro político)

Capri, Herson (Werner)

Dummont, Denise (Michele)

Petrin, Antônio (Capenga)

#### Genero: Drama

**Sinopsis:** En una prisión sudamericana, Molina (William Hurt) y Valentín (Raúl Julia), dos compañeros de celda, se cuentan sus respectivas historias. Molina es un homosexual encarcelado por seducir a un menor. Valentín es un revolucionario que no ha olvidado las torturas a las que ha sido sometido durante los interrogatorios. (FILMAFFINITY)

\*



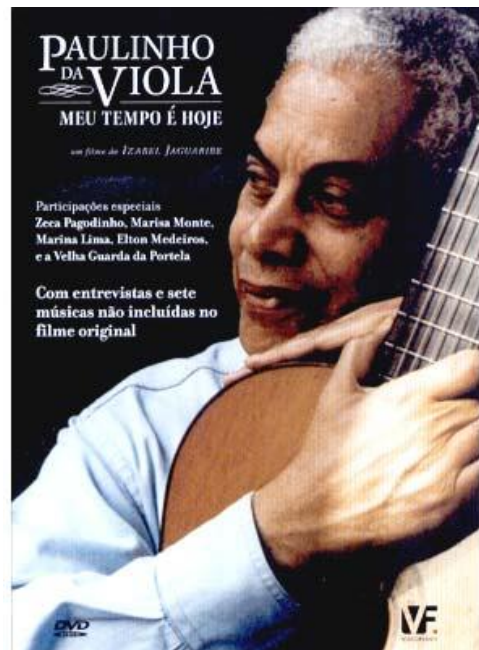
**Título Original:** Meu Tempo é hoje (2003)  
**País(es):** Brasil  
**Idioma Original:** portugués  
**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Documental  
**Material original**  
35mm, 24q, Dolby Digital, 1:1'85  
**Tipo:** Color  
**Duración:** 83min.  
**Año de producción:** 2003

**Productora(s):** Videofilmes  
**Dirección de producción:** Bruno, Beto  
**Producción ejecutiva :** Ramos, Maurício Andrade

**Dirección:** Jaguaribe, Izabel  
**Argumento:** Ventura, Zuenir  
**Guión:** Jaguaribe, Izabel; Ventura, Zuenir; Ventura, Joana  
**Fotografía:** Zangrandi, Flávio  
**Montaje:** Ventura, Joana; Jaguaribe, Izabel  
**Dirección de Arte:** Duarte, Kiti  
**Figurín:**  
**Escenografía:**  
**Música:**

**Reparto Principal:**

Paulinho da Viola  
César Farias  
Marina Lima  
Elton Medeiros  
Monarco  
Marisa Monte  
Zeca Pagodinho  
Nelson Sargento



**Premios:**

Margarida de Plata da CNBB, 2003 - Conferencia Nacional de los Obispos de Brasil, Rio de Janeiro, RJ.

**Genero:** Drama

**Sinopsis:** Documental sobre compositor y cantante de la samba brasileña Paulinho da Viola, uno de los músicos más sofisticados del género. La película muestra su biografía, las influencias, los maestros y amigos, además de su vida sencilla y peculiar, con actividades como la restauración de coches antiguos, trabajar con madera, jugando al billar. (FILMAFFINITY)

\*

**Título Original:** 2 Filhos de Francisco/ Dos hijos de Francisco

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** português

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, 3.500m, 24q, Dolby Digital, 1:1'85

**Tipo:** Color

**Duración:** 127min.

**Año de producción:** 2005

**Productora(s):** Conspiração Filmes; ZCL Produções Artísticas; Columbia Tristar Filmes do Brasil; Globo Filmes; Zezé Di Camargo e Luciano Produções Artísticas

**Productora(s) asociadas:** Empresas Brasif; Governo do Estado; Secretaria de Estado de Cultura; Lei de Incentivo à Cultura; Lojas Marabraz; Celg 50 anos; Agepel-Agência Goiana de Cultura; Governo do Estado de Goiás; Texaco; MRS - Logística S.A.; Bradesco; Lei do Audiovisual Ancine; Lei de Incentivo à Cultura Ancine

**Producción:** Silveira, Breno; Camargo, Emanuel; Barros, Leonardo Monteiro de; Camargo, Luciano; Noronha, Luiz; Hollanda, Pedro Buarque de; Guimarães, Pedro; Marques, Rommel

**Dirección de producción:** Fonseca, Luiz Henrique

**Producción executiva:** França, Marcos (Tim)

**Produtor asociado:** Daniel Filho; Lavigne, Paula

**Dirección:** Breno Silveira

**Guión:** Andrade, Patricia; Kotscho, Carolina

**Coguinista:** Camargo, Luciano; Silveira, Breno; Oliveira, Domingos de

**Fotografía:** Horta, André; Souza, Paulo

**Montaje:** Kubrusly, Vicente

**Dirección de Arte:** Duarte, Kiti; Mureb, Joana; Luca, Zé

**Figurín:** Kopke, Cláudia

**Escenografía:** Pugliese, Helcio

**Música:**

**Reparto Principal:**

Antônio, Ângelo (Francisco)

Paes, Dira (Helena)

Moreira, Dablio (Mirosmar criança)

Henrique, Marcos (Emival)

Kieling, Márcio (Mirosmar/Zezé)

Duarte, Paloma (Zilu)

Lima, Wigor (Welson 9/10 anos)

Mendonça, Tiago (Welson/Luciano)

Dumont, José (Miranda)

Lage, Natália (Cléo)



Delfino, Katila (Marlene 7/8 anos)

Antunes, Jackson (Zé do Fole)

Duarte, Lima (Pai Helena/Seu Benedito)

**Genero:** Drama

**Sinopsis:** Narra la vida de Francisco, un hombre pobre y sencillo cuyo máximo sueño es que sus dos hijos lleguen a ser grandes músicos, para lo que realiza grandes esfuerzos. (FILMAFFINITY)

\*

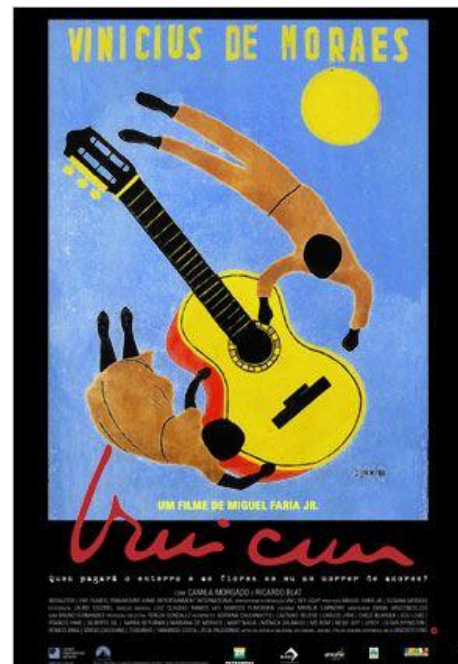
**Título Original:** Vinicius  
**País(es):** Brasil  
**Idioma Original:** portugués  
**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Documental  
**Material original**  
 35mm, 3.310m, 24q, 1:1'85  
**Tipo:** Color  
**Duración:** 122min.  
**Año de producción:** 2005

**Productora(s):** Iberautor Promociones Culturales, Espanha; 1001 Filmes Brasil  
**Coproductora(s):** VM Empreendimentos; Sky Light; Paramount Home Entertainment International  
**Producción:** Faria Jr., Miguel; Moraes, Susana  
**Dirección de producción:** Junqueira, Mara  
**Producción ejecutiva:** Gonzales, Tereza

**Dirección:** Miguel Faria Jr.  
**Guión:** Faria Jr., Miguel; Vasconcellos, Diana  
**Argumento:** Faria Jr., Miguel; Vasconcellos, Diana  
**Fotografía:** Escorel, Lauro  
**Montaje:** Vasconcellos, Diana  
**Dirección de Arte:** Flaksman, Marcos  
**Figurín:** Carneiro, Marília  
**Escenografía:** Flaksman, Daniel  
**Música:** Ramos, Luiz Claudio

**Reparto Principal:**  
 Morgado, Camila  
 Blat, Ricardo  
 Braz, Renato  
 Costa, Yamandú  
 Calcanhotto, Adriana  
 Byington, Olívia  
 Salmaso, Mônica  
 Moraes, Mariana de  
 Cassiano, Sérgio  
 Pagodinho, Zeca  
 MS Bom  
 Jeff, Nego  
 Leroy  
 Mart' Nália

**Participación especial:**  
 Candido, Antonio  
 Veloso, Caetano  
 Lyra, Carlos  
 Vergueiro, Carlinhos  
 Buarque, Chico  
 Gullar, Ferreira  
 Lobo, Edu



Hime, Francis  
 Moraes, Georgiana de  
 Gil, Gilberto  
 Moraes, Luciana de  
 Bethânia, Maria  
 Moraes, Maria de  
 Miucha  
 Moraes, Susana  
 Carrero, Tonia  
 Toquinho

**Genero:** Documental  
**Sinopsis:** La realización de un espectáculo de bolsillo en honor de Vinicius de Moraes por dos actores es el comienzo de la reconstrucción de la carrera del cantante y compositor. Nacido en 1913 en Río de Janeiro, Vinicius de Moraes fue testigo y personaje de una serie de transformaciones en la ciudad, habiendo creado uno de los recorridos más importantes de la cultura brasileña en el siglo XX.

\*

**Título Original:** Brasileirinho  
**País(es):** Brasil/Suiza/Finlandia  
**Idioma Original:** portugués  
**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Documental  
**Material original**  
 35mm, 24q, Dolby Digital, 1:1'85  
**Tipo:** Color  
**Duración:** 90min.  
**Año de producción:** 2005

**Productora(s):** Marianna Films; Rio Filmes  
**Producción:** Kaurismaki, Mika  
**Productor:** Foster, Marco  
**Producción ejecutiva:** Karrer, Stefan; O'Dwyer Fogtman

**Dirección:** Mika Kaurismaki  
**Guión:** Foster, Marco;  
**Argumento:** Faria Jr., Miguel; Vasconcellos, Diana  
**Fotografía:** Cheiche, Jacques  
**Montaje:** Harley, Karen  
**Dirección de Arte:**  
**Figurín:**  
**Escenografía:**  
**Música:**

**Reparto Principal:**

Cristina, Teresa  
 Viola, Paulinho  
 Freitas, Thalma de  
 Fonseca, Ademilde  
 Gonzaga, Dedé  
 Guinga  
 Moura, Paulo  
 Rabelo, Luciano  
 Soares, Elza  
 Suzano, Marcos  
 Trio Madeira  
 Yamandu  
 Viana, Lipe

**Genero:** Documental



**Sinopsis:** Brasileirinho es una documental dedicado al "Choro", el primer género de música brasileña urbana que nació en Río de Janeiro hace 130 años. El Choro- conocido también como el jazz brasileño-, es la mezcla de diferentes influencias musicales: melodías europeas que se fundieron con acordes propios de la comunidad negra, a la que luego se le añadieron elementos de la samba y de la bossa nova. Brasileirinho narra la historia del Choro pero, sobre todo, se aproxima a la forma en que se vive y se interpreta hoy en su país de origen. (FILMAFFINITY)

\*

**Título Original:** Cartola, Música para os olhos  
**País(es):** Brasil  
**Idioma Original:** portugués  
**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Documental  
**Material original**  
HDCam, 23,98, Estéreo, 16:9  
**Tipo:** Color/ Blanco y negro  
**Duración:** 84min.  
**Año de producción:** 2006

**Productora(s):** Raccord Produções  
**Coproductora(s):** Globo Filmes  
**Producción:** Bessa, Clelia

**Dirección:** Ferreira, Lirio; Lacerda, Hilton  
**Guión:** Ferreira, Lirio; Lacerda, Hilton  
**Argumento:** Ferreira, Lirio; Lacerda, Hilton  
**Fotografía:** Raulino, Aloysio  
**Montaje:** Tavares, Mair  
**Dirección de Arte:**  
**Figurín:**  
**Escenografía:**  
**Música:**

**Reparto Principal:**

Cartola  
Cachaça, Carlos  
Zica - dona  
Soares, Elza  
Diegues, Cacá  
Viola, Paulinho da  
Carvalho, Beth  
Cavaquinho, Nelson

**Narración:**  
Macalé, Jards

**Genero:** Documental



**Sinopsis:** Vida y muerte del sambista Cartola su infancia, sus chistes, sus composiciones, sus diversas profesiones, su relación con la escuela de samba Mangueira, su entierro, así como testimonios de las familias, críticos, historiadores y la vieja guardia de la escuela de Samba.

\*



**Título Original:** Loki

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Documental

**Material original**

HDV, Dolby SRD, 1:1'78

**Tipo:** Color/ Blanco y Negro

**Duración:** 120min.

**Año de producción:** 2008

**Productora(s):** Canal Brasil S.A

**Producción:** Araújo, Luciana

**Coproducción:** Barbosa, Lucinha; Baptista, Arnaldo

**Dirección de producción:** Monteiro, Isabella

**Producción ejecutiva:** Saddy, André

**Dirección:** Fontenelle, Paulo Henrique

**Guión:** Fontenelle, Paulo Henrique

**Argumento:** Fontenelle, Paulo Henrique

**Fotografía:** Moreira, Marco

**Montaje:** Fontenelle, Paulo Henrique

**Dirección de Arte:**

**Figurín:**

**Escenografía:**

**Música:**

**Reparto Principal:**

Baptista, Arnaldo

Ducan, Zélia

Zé, Tom

Dias, Sérgio

Motta, Nelson

Gil, Gilberto

Menescal, Roberto

Liminha

Lennon, Sean

Motta, Nelson

Lobão

Leite, Clarisse

Duprat, Rogério

Leme, Dinho

Mellinger, Martha

Cobain, Kurt

Lennon, Sean

Banhart, Devendra

Malab, Aluizier

Vilardi, Raphael

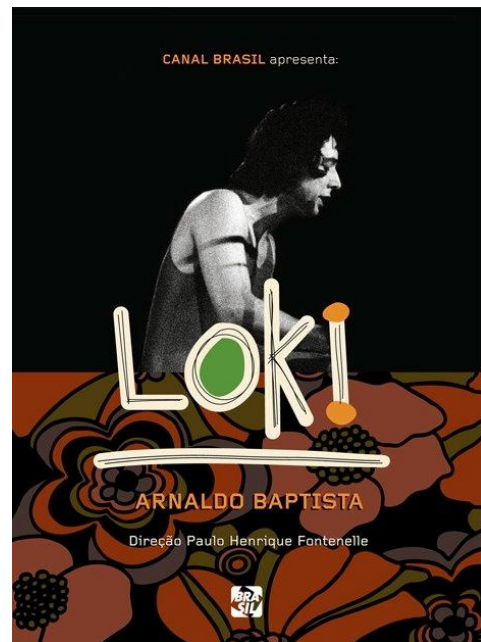
Peticov, Antônio

Souza, Tarik de

Fontoura, Antônio Carlos da

Gennari, Koko

Calanca, Luiz Carlos



Miranda, Regina

Cheskis, Greg

Ulhoa, John

Barthel, Bill

**Premios:**

Mejor Documental por el Jurado Popular en la Mostra Internacional de Cine de São Paulo, 32, 2008, SP;  
Mejor Documental por el Jurado Popular en el Festival do Rio, 2008, RJ

**Genero:** Documental/ Biografía

**Sinopsis:** La película biográfica de Arnaldo Baptista, fundador de Los Mutantes, tiene su narrativa repleta de testimonios emocionantes sobre el artista, mientras el mismo pinta un cuadro emblemático. Mecida por canciones de la época, la película revela la trayectoria de uno de los grandes nombres del rock brasileño.

\*

**Título Original:** Palavra (En)cantada  
**País(es):** Brasil  
**Idioma Original:** portugués  
**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Documental  
**Material original**  
 Betacam Digital, 24q  
**Tipo:** Color/ Blanco y Negro  
**Duración:** 84m  
**Año de producción:** 2008

**Productora(s):** Radiante Filmes Ltda.  
**Producción:** Meyer, David; Debellian, Marcio  
**Coproducción:** Debellian, Marcio  
**Dirección de producción:** Farkas, Maria; Ferrarini, Marcelo  
**Producción ejecutiva:** Meyer, David

**Dirección:** Solberg, Helena  
**Guión:** Solberg, Helena; Vasconcellos, Diana; Debellian, Marcio  
**Fotografía:** Farkas, Pedro; Abramo, Luís  
**Montaje:** Vasconcellos, Diana  
**Dirección de Arte:**  
**Figurín:**  
**Escenografía:**  
**Música:** Gandelman, Leo; Rezende, Nico

**Reparto Principal:**  
 Calcanhotto, Adriana  
 Cícero, Antônio  
 Antunes, Arnaldo  
 BNegão  
 Alien, Black  
 Buarque, Chico  
 Ferréz  
 Mautner, Jorge  
 Celso, Zé  
 Wisnik, José Miguel  
 Lenine - cantor  
 Lirinha - cantor  
 Tati, Luiz  
 Bethânia, Maria  
 Vila, Martinho da  
 Pinheiro, Paulo Cesar  
 Zé, Tom  
 Duncan, Zélia



**Genero:** Documental

**Sinopsis:** "La historia del cancionero brasileño con una mirada especial para la relación entre la poesía y la música. De los poetas provenzales al rap, del carnaval de calle a poetas de la favela, de la bossa nova al tropicalismo, costurando actuaciones musicales, fotos y testimonios de nombres como Arnaldo Antunes, Chico Buarque, Lenine, entre otros".

\*

**Título Original:** Simonal, ninguém sabe o duro que dei

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Documental

**Material original**

HDCam, Estéreo, 16x9

**Tipo:** Color/ Blanco y Negro

**Duración:** 86min.

**Año de producción:** 2009

**Productora(s):** TvZERO CINEMA; Johar Cinema; Java Produções

**Coproductora (s):** Globo Filmes

**Producción:** Manoel, Cláudio; Paiva, Carlos; Letier, Rodrigo; Gar-matter, Manfredo

**Dirección:** Manoel, Cláudio; Leal, Calvito; Langer, Micael

**Guión:** Manoel, Cláudio

**Fotografía:** Hadba, Gustavo

**Montaje:** Duran, Pedro; Akerman, Karen

**Dirección de Arte:**

**Figurín:**

**Escenografía:**

**Música:** Ceppas, Berna

**Reperto Principal:**

Wilson Simonal

Roberto Carlos

Sarah Vaughan

Ronaldo Boscoli

Chico Anydio

Luís Carlos Miele

Ziraldo

Nelson Motta

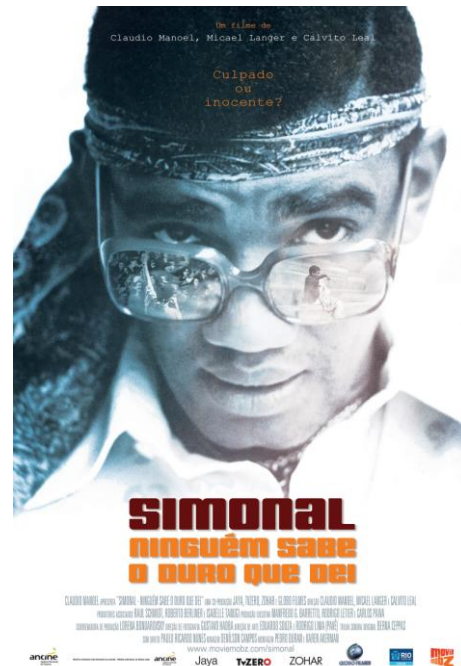
Wilson Simoninha

Max de Castro

Sandra Cerqueira

**Premio:**

Premio del Jurado Oficial y del Jurado Popular de Mejor documental en el Festival de Paulínia, 1, 2008, SP; Gran Premio del Cine Brasileño 2010: Mejor largometraje documental; Mejor montaje de documental (Karen Akerman y Pedro Duran); Mejor soni-



do (Denilson Campos y Paulo Ricardo Nunes); Mejor banda sonora original (Berna Ceppas); Brasil É Tudo Verdade 2008: Mención honrosa; Brasil Festival do Rio 2008, Hours Concours; Canadá Brazilian Film Festival of Toronto 2009, Mejor película.

**Genero:** Documental

**Sinopsis:** Historia ascensión y caída de Wilson Simonal (1939-2000), cantante que alcanzó el estatus de estrella en una época en que era una rareza el éxito de artistas negros en Brasil.

\*



**Título Original:** O Homem que engarrafava nuvens

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Documental

**Material original**

35mm, 3181m, 24q

**Tipo:** Color

**Duración:** 106min.

**Año de producción:** 2009

**Productora(s):** Good Ju-Ju Produções Ltda.

**Producción:** Dummont, Denise

**Dirección:** Ferreira, Lício

**Guión:** Ferreira, Lício

**Fotografía:** Carvalho, Walter

**Montaje:** Xavier, Maldir; Garcia, Daniel

**Dirección de Arte:**

**Figurín:**

**Escenografía:**

**Música:** Mello, Guto Graça

**Reparto Principal:**

Teixeira, Humberto

Dummont, Denise

Gongaza, Luiz

Gil, Gilberto

Veloso, Caetano

Bethânia, Maria

Costa, Gal

Pagodinho, Zeca

Fagner

Belchior

Otto

Buarque, Chico

Ramalho, Elba

Gilberto, Bebel

Lenine

Byrne, David

Ribeiro, Rita

Sivuca

Tiso, Wagner

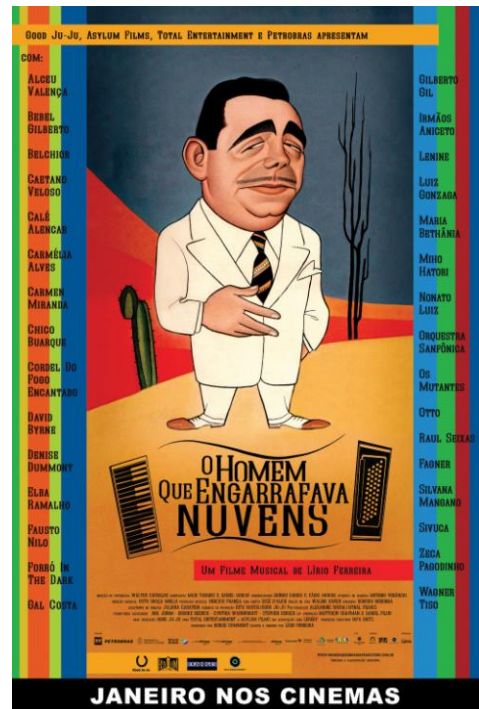
Cordel do Fogo Encantado

**Premio:**

Mejor Captación de Sonido para Alice, Zezé D' y

Mejor Edición de Sonido para Xavier, Waldir en el

Festival Cine Música, 3, 2009, Valença, RJ.



**Genero:** Documental/Biografía

**Sinopsis:** (...) sobre la vida y obra del compositor, abogado, diputado y creador de las leyes de copyright, Humberto Teixeira, también cariñosamente conocido como 'el Doctor del Baião' por la autoría de clásicos populares como 'Asa Branca'. La película sigue a su hija, Denise Dummont, en un viaje en busca de aprender más sobre su padre. "El hombre que embotellaba las nubes" es una celebración de la obra artística y musical de Teixeira. El baião es re-descubierto y registrado por algunas de las estrellas más vibrantes de Brasil.

\*

**Título Original:** Uma noite em 67  
**País(es):** Brasil  
**Idioma Original:** portugués  
**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Documental  
**Material original**  
 HDCam, 24q, Dolby SRD, 16:9  
**Tipo:** Color/ Blanco y Negro  
**Duración:** 93min.  
**Año de producción:** 2010

**Productora(s):** VideoFilmes Produções Artística Ltda.; Record Entretenimento  
**Coproductora (s):** Globo Filmes  
**Producción:** Accioly, Beth  
**Producción ejecutivo:** Salles, João Moreira; Ramos, Maurício Andrade

**Dirección:** Terra, Renato; Calil, Ricardo

**Guión:**

**Fotografía:** Cheuiche, Jacques

**Montaje:** Berg, Jordana

**Dirección de Arte:**

**Figurín:**

**Escenografía:**

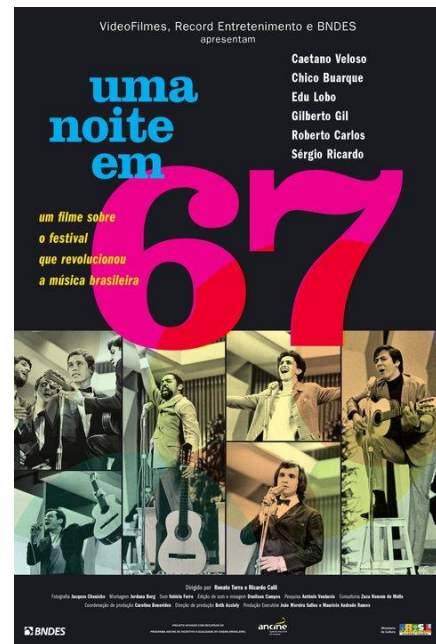
**Música:**

**Reparto Principal:**

Buarque, Chico  
 Veloso, Caetano  
 Melo, Zuzi Homem de  
 Carvalho, Paulo Machado de  
 Carlos, Roberto  
 Gil, Gilberto  
 Lodo, Edu  
 Ricardo, Sérgio  
 Cabral, Sérgio  
 Ribeiro, Solano  
 Motta, Nelson  
 Carlos, Roberto

**Genero:** Documental

**Sinopsis:** Entre 1965 y 1972, Brasil alcanzó la cúspide de lo que se denominó la era de los festivales de



música. Éstos eran grandes competiciones de música brasileña capaces de movilizar a la población como en los campeonatos de fútbol. Tradición y modernidad se enfrentaban y daban la mano al mismo tiempo en estos festivales, especialmente el de TV Record de 1967. El documental Una Noche en el 67 muestra la explosión del tropicalismo, la radicalización de los artistas, las fracturas políticas en plena dictadura militar y la consagración de nombres que son ahora ídolos de la escena musical brasileña. Esta película es una mirada a una época efervescente y al carácter de la generación que la hizo posible. (FILMAFFINITY)

\*

**Título Original:** Lisbela e o Prisioneiro  
**País(es):** Brasil  
**Idioma Original:** português  
**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Documental  
**Material original**  
 35mm, 24q, Dolby Digital, 1:1'85  
**Tipo:** Color  
**Duración:** 106min.  
**Año de producción:** 2003

**Productora(s):** Natasha Filmes  
**Coproductora(s):** Globo Filmes; Estúdios Mega  
**Producción:** Lavigne, Paula  
**Coproducción:** Diniz, João Paulo  
**Dirección de producción:** Vaz, Guto; Neves, Fernanda  
**Producción ejecutivo:** Lima, Mauro; Gonzales, Tereza; Teixeira, Ivan  
**Productor asociado:** Cavendish, Virginia; Arraes, Guel

**Dirección:** Arraes, Guel  
**Guión:** Arraes, Guel; Furtado, Jorge; Cardoso, Pedro  
**Adaptación:** Basada en la obra de teatro de <Lins, Osman>  
**Fotografía:** Burtin, Uli  
**Montaje:** Farias, Paulo H.  
**Dirección de Arte:** Peixoto, Cláudio Amaral  
**Figurín:** Duncan, Emília; Nascimento, Rô  
**Escenografía:**  
**Música:**

**Reparto Principal:**  
 Falabella, Debora (Lisbela)  
 Cavendish, Virginia (Isaura)  
 Garcia, Bruno (Douglas)  
 Mattos, André (Tenente Guedes)  
 Mello, Tadeu (Cabo Citonho)  
 Falcão, Livia (Francisquinha)  
 Perotto, Cláudio (Vilão do seriado)  
 P., Laura (Paula Lavigne) (Monga, a mulher gorila)  
 Arraes, Luiza (Dama de Honra)  
 Birkheuer, Michelle (Mocinha do seriado)  
 Veloso, Zeca (Leléu menino)  
 Ramos, Jorge (Narrador do seriado)

**Actor(es) Invitados(s):**  
 Mello, Selton (Leléu)  
 Nanini, Marco (Frederico Evandro)  
**Participación especial:**



Perissé, Heloisa (Prazeres)  
 Trindade, Aramis (Jurado)  
 Casagrande, Carlos (Mocinho do seriado)

**Genero:** Comedia  
**Sinopsis:** Narra la historia del astuto, aventurero y conquistador Leleu (Selton Mello) y de la joven soñadora Lisbela (Débora Falabella), a quien le encantan las películas de los EE.UU. y que sueña con los héroes del cine. Lisbela está prometida y el matrimonio tiene ya fecha... cuando Leleu llega a la ciudad. La pareja se enamora, y comienza a vivir una historia de amor llena de personajes del nordeste brasileño. Lisbela y Leleu sufrirán por causa de las presiones de la familia, del medio social y también por sus propias dudas... (FILMAFFINITY)

\*

**Título Original:** Os normais/ Los normales  
**País(es):** Brasil  
**Idioma Original:** portugués  
**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción  
**Material original**  
 35mm, 24q, Dolby Digital, 1:1'66  
**Tipo:** Color  
**Duración:** 88min.  
**Año de producción:** 2003

**Productora(s):** Globo Filmes; MI5; Contax; Riofilme Prefeitura Rio; Lumiere  
**Producción ejecutiva:** Figueira, Eduardo  
**Dirección de producción:** Tapias, Rodrigo  
**Productor asociado:** Arraes, Guel

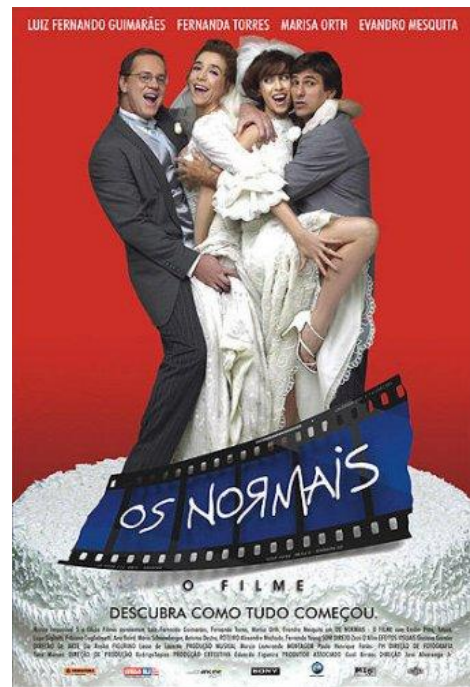
**Dirección:** Alvarenga Jr., José  
**Guión:** Machado, Alexandre; Young, Fernanda  
**Argumento:** Machado, Alexandre; Young, Fernanda  
**Fotografía:** Moraes, Tuca  
**Montaje:** Farias, Paulo H.  
**Dirección de Arte:** Renha, Lia  
**Figurín:** Lacerda, Lessa de; Millet, Ellen; Jacobina, Maysa  
**Escenografía:** Domingos, Cláudio  
**Música:** Lomiranda, Marcio

#### Reparto Principal:

Guimarães, Luiz Fernando (Rui)  
 Torres, Fernanda (Vani)  
 Orth, Marisa (Martha)  
 Mesquita, Evandro (Sérgio)  
 Pitta, Alencar Emilio (Padre)  
 Tutuca (Pai de Martha)  
 Gigliotti, Lupe (Mãe de Sérgio)  
 Guglielmetti, Fabiana (Magricela)  
 Baird, Ana (Angela)

**Genero:** Comedia

**Síntesis:** Vani (Fernanda Torres) y Rui (Luiz Fernando Guimarães) están a punto de casarse. Ella con Sérgio (Evandro Mesquita), en una ceremonia a las 18:00 y



él con Marta (Marisa Orth), a las 20:00. Los dos matrimonios serán celebrados en la misma iglesia. En la sacristía, Rui y Vani se encuentran y se hablan por primera vez. Después del matrimonio, una coincidencia: ¡las parejas son vecinas! “Os Normais - O Filme” cuenta como fue el primer encuentro de Rui y Vani. Ocho horas después, sus vidas estarían radicalmente transformadas por situaciones y soluciones muy poco convencionales

\*

**Título Original:** A dona da historia  
**País(es):** Brasil  
**Idioma Original:** portugués  
**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción  
**Material original**  
 35mm, 2.150m, 24q, Dolby Digital  
**Tipo:** Color  
**Duración:** 90min.  
**Año de producción:** 2004

**Productora(s):** Lereby Produções; Globo Filmes; Miravista  
**Producción:** Daniel Filho  
**Dirección de producción:** Amorim, Valeria  
**Producción ejecutivo:** Ferreira, Caique Martins

**Dirección:** Daniel Filho  
**Guión:** Falcão, João; Carneiro, João Emanuel; Daniel Filho  
**Adaptación:** basada en la obra de teatro de Falcão, João  
**Fotografía:** Eliezer, José Roberto  
**Montaje:** Lacerda, Felipe  
**Dirección de Arte:** Bueno, Clóvis  
**Figurín:** Salgado, Bia  
**Escenografía:**  
**Música:** Memê (DJ)

#### Reparto Principal:

Severo, Marieta (Carolina)  
 Falabella, Débora (Carolina - jovem)  
 Fagundes, Antônio (Luiz Cláudio)  
 Santoro, Rodrigo (Luiz Cláudio - jovem)  
 Lima, Fernanda (Maria Helena - jovem)  
 Oliveira, Marcos (Nicolau)  
 Penna, Rodrigo (Nicolau - jovem)  
 Pieri, José Carlos (Teles)  
 Fragoso, Antônio (marido casal 1)  
 Furtado, Ana (esposa casal 1)  
 Sorrah, Renata (Vívian Maia)  
 Soares, Jô (Jô Soares)  
 Nunes, Gabriel Braga (produtor da peça)  
 Oliveira, Daniel de (Paulinho Oliveira)

#### Participación especial:

Gam, Giulia(mãe de Carolina)

**Genero:** Comedia romántica



**Síntesis:** Carolina, a los 55 años, está en crisis con su matrimonio, con la casa vacía, los años pasan. Comienza a cuestionar su trayectoria, sus opciones y expectativas, a pensar sobre los diversos “y si...” que quedaron en el camino. Es a través de la confrontación y el diálogo con la joven que fue a los 18 años que Carolina revive los sueños del pasado y la posibilidad de haber sido otros personajes, seguido otros rumbos, conocido otros amores. En su madurez, Carolina vivirá en plenitud el privilegio de revisar su propia historia y reencontrarse en lo que fue, en lo que no fue, y en lo que podría haber sido – al lado o apartada del gran amor de su vida. (FILMAFFINITY)

\*



**Título Original:** Sexo, amor e traição  
**País(es):** Brasil  
**Idioma Original:** português  
**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción  
**Material original**  
 35mm, 2.100m, 24q, 1:1'66  
**Tipo:** Color  
**Duración:** 77min.  
**Año de producción:** 2004

**Productora(s):** Total Entertainment; 20th Century Fox; Globo Filmes; Titán Producciones / SPL; Fox Film do Brasil  
**Productora(s) asociada(s):** Teleimage; Quanta  
**Producción:** Britz, Iafa; Didonet, Marcos; Bechar, Marc; Lustosa, Vilma; Barbosa, Walkiria; Daniel Filho  
**Coproducción:** Ehrenberg, Matthias; Valdelievre, Christian; Serrano, Antonio; Siaretta, Patrick  
**Producción ejecutiva:** Ferreira, Caique Martins  
**Dirección de producción:** Furtado, Mariângela  
**Productor asociado:** Arraes, Guel

**Dirección:** Fernando, Jorge  
**Guión:** Serrano, Antonio  
**Fotografía:** Ribeiro, José Tadeu  
**Montaje:** Lacerda, Felipe  
**Dirección de Arte:** Flaksman, Marcos  
**Figurín:** Carneiro, Marília  
**Escenografía:** Flaksman, Daniel; Ferreira, Ricardo  
**Música:** Carvalho, Mu

#### Reperto Principal:

Negrini, Alessandra (Andrea)  
 Ciocler, Caco (Miguel)  
 Assunção, Fábio (Tomaz)  
 Périssé, Heloísa (Cláudia)  
 Mader, Malu (Ana)  
 Benício, Murilo (Carlos)  
 Barros, Marcelo (Porteiro do prédio)  
 Forte, Francisco (Chaveiro)  
 Rabelo, Renato (Tarzan)

#### Participación especial:

Faria, Betty (Iara)  
 Antony, Marcello(Nestor)



**Genero:** Comedia romántica

**Sinopsis:** Dos parejas, dos visitas, una gran confusión. Remake de la película Sexo, pudor y lágrimas - la película mexicana más taquillera del cine de México. Sexo, amor y traición es una moderna comedia romántica sobre dos parejas de amigos que tienen sus vidas revueltas con la llegada de antiguas pasiones.

\*

**Título Original:** A mulher invisível/ La mujer invisible

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, 2.100m, 24q, 1:1'66

**Tipo:** Color

**Duración:** 77min.

**Año de producción:** 2009

**Productora(s):** Total Conspiração Filmes; Warner Bros. Pictures; Globo Filmes; Lereby; YB Music

**Productora(s) asociada(s):** Teleimage; Quanta

**Producción:** Torres, Cláudio

**Coproducción:** Daniel Filho

**Producción ejecutiva:** Soárez, Eliana; Barros, Leonardo Monteiro de; Noronha, Luiz; Hollanda, Pedro Buarque de

**Dirección de producción:** Grosso, Cecília

**Productor asociado:** Quintella, Tatiana

**Dirección:** Torres, Cláudio

**Guión:** Torres, Cláudio

**Fotografía:** Strelow, Ralph

**Montaje:** Mekler, Sergio

**Dirección de Arte:** Netto, Denis; Mureb, Joana

**Figurín:** Pies, Marcelo

**Escenografía:** Merhy, Emília

**Música:** Raele, Luca; Tagliari, Maurício

**Reperto Principal:**

Mello, Selton (Pedro)

Piovani, Luana (Amanda)

Brichta, Vladimir (Carlos)

Fernandes, Thelmo (Adalberto)

Manoella, Maria (Vitória)

Bacchi, Karina (Karla)

Tati, Mário (Márcio)

Carlos, Danni (Bárbara)

Kannenberg, Felipe (Dick)

Carauta, Thalita (Janete)

**Participación especial:**

Torres, Fernanda (Lúcia)

Betti, Paulo (Nogueira)

Mendonça, Maria Luiza (Marina)

Duvivier, Gregório (Gerente do Cinema)



Adnet, Marcelo (Bilheteiro do cinema)

Mauro, Lúcio (Governador)

**Genero:** Comedia romántica

**Sinopsis:** Pedro creía en el matrimonio, pero fue abandonado por su mujer, que huyó embarazada de un millonario alemán. Pasados tres meses de depresión y de aislamiento, Pedro oye que alguien llama a su puerta. Es la mujer más bella del mundo, con una taza de té en la mano: Amanda, su vecina. Pedro la invita a entrar y se enamora de esa mujer cariñosa, sensible, inteligente, una amante ardiente que le limpia la casa y a quien le gusta el fútbol. Amanda tiene solamente un defecto: ella no existe.

(FILMAFFINITY)

\*

**Título Original:** Divã

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

35mm, 2.490m, 24q, Dolby Cyan SR-SRD, Scope

**Tipo:** Color

**Duración:** 93min.

**Año de producción:** 2009

**Productora(s):** Total Entertainment; Downtown Filmes

**Coroductora(s):** Globo Filmes; Lereby; Riofilme

**Producción:** Britz, Iafa; Didonet, Marcos; Lustosa, Vilma; Barbosa, Walkiria

**Producción ejecutiva:** Britz, Iafa; Didonet, Marcos; Lustosa, Vilma; Barbosa, Walkiria

**Productor asociado:** Wainer, Bruno

**Dirección:** Alvarenga Jr., José

**Guión:** Saback, Marcelo

**Adaptación:** Basada en el libro homónimo de <Medeiros, Martha>;

Adaptación libre de la obra de teatro <Divã> de <Marcelo Saback>

**Fotografía:** Estrela, Nonato

**Montaje:** Vasconcellos, Diana

**Dirección de Arte:** Domingos, Cláudio

**Figurín:** Millet, Ellen

**Escenografía:** Aguiar, Maíra

**Música:** Mello, Guto Graça

**Reparto Principal:**

Cabral, Lília (Mercedes)

Mayer, José (Gustavo)

Richter, Alexandra (Monica)

Gianecchini, Reynaldo (Theo)

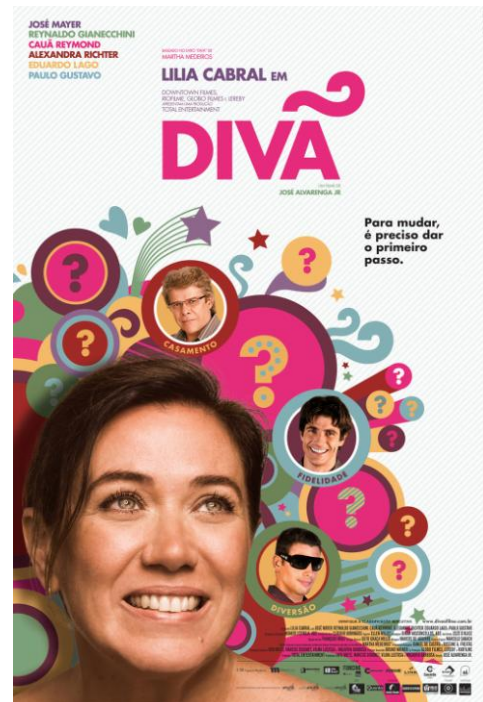
Reymond, Cauã (Murilo)

Lago, Eduardo (Carlos Ernesto)

Gustavo, Paulo (René)

**Participación especial:**

Borges, Antônio Pedro (tio de Gustavo)



Gleizer, Elias (Agenor)

Mancini, Vera (Hillary)

Mamberti, Duda (padre)

Fernandes, Helena (Shirlene)

**Genero:** Comedia

**Síntesis:** Después de buscar un psicoanalista, mujer casada de 40 años y madre de dos hijos pasa a cuestionar su vida amorosa y profesional.

\*



**Título Original:** De pernas pro ar  
**País(es):** Brasil  
**Idioma Original:** portugués  
**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción  
**Material original**  
 35mm, 24q, Dolby SRD, SCOPE  
**Tipo:** Color  
**Duración:** 97min.  
**Año de producción:** 2010

**Productora(s):** Morena Filmes  
**Coroductora(s):** Globo Filmes; Paris Filmes  
**Producción:** Leão, Mariza  
**Producción ejecutiva:** Britz, Iafa; Didonet, Marcos; Lustosa, Vilma; Barbosa, Walkiria  
**Productor asociado:** Wainer, Bruno; Farias, Roberto

**Dirección:** Santucci, Roberto  
**Argumento:** Rezende, Nilza; Leão, Mariza; Santucci, Roberto  
**Guión:** Saback, Marcelo; Cursino, Paulo  
**Fotografía:** Luiz, Antonio  
**Montaje:** Moraes, Marcelo  
**Dirección de Arte:** Pinheiro, Renata  
**Figurín:** Koves, Reka  
**Escenografía:**  
**Música:** Mondego, Fabio; Mondego, Fael; Tommaso, Marco

#### Reparto Principal:

Guimarães, Ingrid (Alice)  
 Paula, Maria (Marcela)  
 Garcia, Bruno (João)  
 Weinberg, Denise (Marion)  
 Pedro, Antônio (Sorriso)  
 Pereira, Cristina (Rosa)  
 Paraventi, Charles (Raul)  
 Fernandes, João (Paulinho)  
 Rufino, Sergio (Rosendo)

#### Participación especial:

Alessandra, Flávia (Daniella)  
 Pasquim, Marcos (Cliente do Sex Shop)

**Premios:** Mejor largometraje - Jurado popular en el Brazilian Film Festival of Miami, 15, 2011, Miami, US.



#### Genero: Comedia

**Sinopsis:** Alice (Ingrid Guimarães) es una mujer de unos 30 y pocos años, casada con João (Bruno Garcia), madre de un hijo y muy bien situada profesionalmente. Pero es en el trabajo donde encuentra su más grande y único placer. Sin embargo, su vida personal es prácticamente inexistente: cero afectividad, cero libido, vida personal cero. Mientras que a ella le faltan afectividad y sexo, le sobran a su vecina, la maravillosa Marcela (Maria Paula). Dueña de un sex shop, Marcela es una verdadera experta en el asunto y lo sabe todo cuando el tema es la búsqueda del placer. (FILMAFFINITY)

\*

**Título Original:** Bicho de sete cabeças

**País(es):** Brasil

**Idioma Original:** portugués

**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción

**Material original**

Super 16mm, 2.464m, 24q, Dolby Digital

**Tipo:** Color

**Duración:** 88min.

**Año de producción:** 2000

**Productora(s):** Buriti Filmes; Gullane Filmes; Dezenove Som e Imagem; Fabrica Cinema - Itália

**Coroductora(s):** Hagadê Produções; Total Entertainment Ltda.

**Producción:** Silveira, Sara; Müller, Marco

**Producción ejecutiva:** Gullane, Fabiano; Ionescu, Maria

**Productor asociado:** Gullane, Caio; Gullane, Fabiano; Bueno, Austregésilo Carrano; Khans, Cláudio

**Dirección:** Bodanzky, Laís

**Argumento:** Bolognesi, Luís

**Guión:** Bolognesi, Luís

**Fotografía:** Kovensky, Hugo

**Montaje:** Quadri, Jacopo; Caudullo, Letizia

**Dirección de Arte:** Pedroso, Marcos

**Figurín:** Li, Carolina

**Escenografía:**

**Música:** Abujamra, André

#### **Reperto Principal:**

Santoro, Rodrigo (Neto)

Bastos, Othon (Sr. Wilson (pai))

Kiss, Cássia (mãe)

Nefussi, Daniela (irmã)

Mattos, Jairo (enfermeiro Ivan)

Ciocler, Caco (interno Rogério)

Miranda, Luis (enfermeiro Marcelo)

Alencar, Valéria (Leninha)

Machado, Gustavo (Lobo)

Carneiro, Cláudio (Alex)

Castro, Talita (Bel)

#### **Presentando:**

Camilo, Gero (interno Ceará)

Cesana, Marcos(interno Bui)

#### **Actor(es) Invitado(s):**

Ramon, Jorge (executivo)

Chiaro, Arthumiro Del' (freguês barraca)

Silva, Geraldo de (freguês bar)

Torres, Eduardo Silva (aluno)

Antunes, Alexandre (aluno)

Paes, Wagner Deluna (aluno)

Halim, Eduardo Miguel (dono do bar)

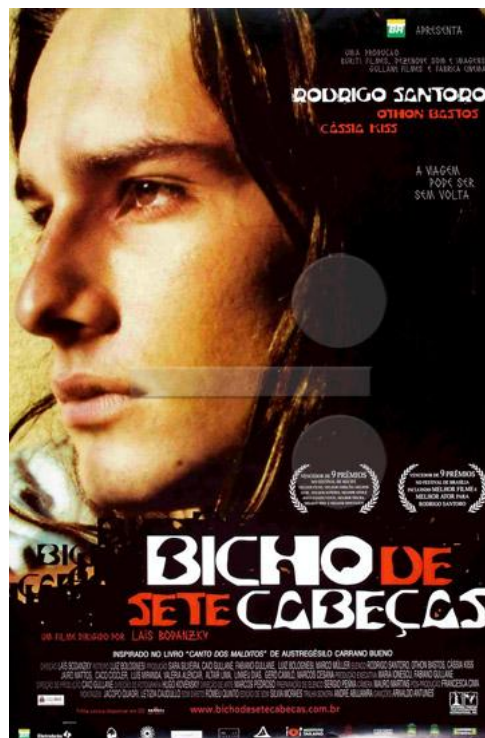
Campos, Haroldo(PM)

#### **Participación especial:**

Lima, Altair (Dr. Cintra Araújo)

Dias, Linneu(interno jornalista)

**Premios:** Mejor película (Premio del Jurado, Premio de la crítica y Premio del público), Mejor Actor para



Santoro, Rodrigo, Mejor dirección, Mejor fotografía, Mejor Actor de reparto para Camilo, Gero en el Festival de Brasília, 33, 2000, Brasília – DF; Mejor película, Mejor director, Mejor guión para Bolognesi, Luís, Mejor Actor para Santoro, Rodrigo, Mejor sonido para Moraes, Silvia, Mejor Actor de reparto para Camilo, Gero, Mejor Actriz de reparto para Kiss, Cássia, Mejor montaje para Quadri, Jacopo y Caudullo, Letizia, Mejor banda sonora para Abujamra, André en el Festival de Recife, 5, 2001, PE; Margarida de Plata da CNBB, 2001 - Conferencia Nacional de los Obispos do Brasil, Rio de Janeiro, RJ; Mejor película, Premio ANDI, Cine para la Infancia; Mejor película, Premio São Saruê, Jornal Correio Brasiliense, 2000, DF; Mejor película, Mejor director, Mejor Actor para Santoro, Rodrigo, Mejor guión para Bolognesi, Luís con el Premio APCA, 2001 – Asociación Paulista de Críticos de Arte SP; Mejor película de director novel Festival de Trieste, 16, 2001 - IT.

**Genero:** Drama

**Sinopsis:** Neto es un joven estudiante de clase media que mantiene una relación cada día más distante con su padre. Su vida cambia de repente, cuando su padre le encuentra una dosis de droga y decide internar al joven en un manicomio, donde será víctima del sistema de esta institución. Internado en el manicomio, Neto comienza una a vivir una realidad completamente absurda, inhumana y rodeada de corrupción... (FILMAFFINITY)

\*

**Título Original:** *Lavoura arcaica*  
**País(es):** Brasil  
**Idioma Original:** portugués  
**Categoría:** Largometrajes / Sonoro / Ficción  
**Material original**  
 35mm, 4.526m, 24q, Dolby digital  
**Tipo:** Color  
**Duración:** 165min.  
**Año de producción:** 2001

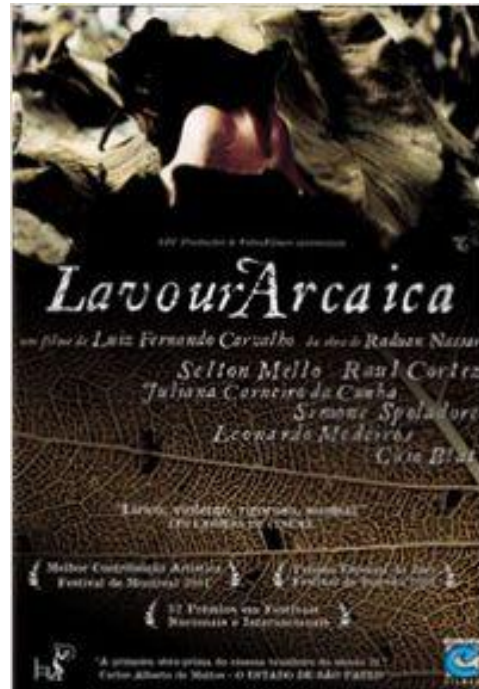
**Productora(s):** Video Filmes Produções Artísticas; LFC Produções; Raquel Couto Produções  
**Producción:** Carvalho, Luiz Fernando; Ramos, Maurício Andrade; Ranvaud, Donald K.  
**Producción ejecutiva:** Tolomelli, Elisa  
**Dirección de producción:** Robert, Jean

**Dirección:** Carvalho, Luiz Fernando  
**Adaptación:** Basada en la novela <Lavoura arcaica> de <Nassar, Raduan>  
**Guión:** Carvalho, Luiz Fernando  
**Fotografía:** Carvalho, Walter  
**Montaje:** Carvalho, Luiz Fernando; Farias, Paulo H.; Leite, Paulo; Ventura, Joana  
**Dirección de Arte:** Yamasaki, Yurika  
**Figurín:** Filipecki, Beth  
**Escenografía:** Gouvêa, Isabel; Welker, Mônica; Moraes, Cláudia; Girelli, Maruja  
**Música:** Guimarães, Marco Antônio

**Reparto Principal:**  
 Mello, Selton (André)  
 Cortez, Raul (Pai de André)  
 Cunha, Juliana Carneiro da (Mãe de André)  
 Blat, Caio (Lula)  
 Medeiros, Leonardo (Pedro)  
 Vecchio, Denise Del  
 Cândia, Pablo César (André menino)

**Presentando:**  
 Spoladore, Simone (Ana)

**Premios:** Premio Ministerio de la Cultura en el Festival Rio-BR, 2001, RJ; Mejor película; Mejor Actor para Mello, Selton; Mejor Actriz de reparto para Cunha, Juliana Carneiro da; Mejor Actor de reparto para Medeiros, Leonardo; Mejor fotografía para Carvalho, Walter; Mejor música original para Guimarães, Marco Antônio en el Festival de Brasília, 34, 2001, Brasília – DF; Mejor Actriz para Cunha, Juliana Carneiro da; Premio APCA - Asociación Paulista de los Críticos de Arte, 2001, SP; Mejor película por voto popular en la Muestra de Cine de Tiradentes, 5,



2002, MG; Premio especial del Jurado en el Festival de Biarritz, 23, 2001 – FR; Premio especial del Jurado; Mejor Actor para Mello, Selton; Mejor fotografía para Carvalho, Walter; Mejor banda sonora para Guimarães, Marco Antônio en el Festival del Nuevo cine Latinoamericano de La Habana, 2001 CU; Mejor contribución artística en el Festival des Films du Monde, 25, 2001, Montreal – CA; Mejor largometraje brasileño y Premio del público de Mejor película brasileña en Muestra Internacional de São Paulo, 25, 2001, SP - Muestra BR de Cine; Premio en el Festival SESC de las Mejores Películas de 2001, SP.

**Genero:** Drama

**Sinopsis:** En una atmósfera brasileña, pero dominada por un soplo de la tradición clásica mediterránea, es la versión al revés del hijo pródigo. Drama trágico de la eterna lucha entre la tradición y la libertad, bajo el escudo del tiempo. (FILMAFFINITY)

\*

### 13. BIBLIOGRAFÍA

## EL ROSTRO DE BRASIL EN EL CINE CONTEMPORÁNEO BRASILEÑO





## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ANDERSON**, Benedict, *Imagined Communities*, London: Verso, 1983.
- ANDERSON**, Benedict, *Nação e consciência nacional*, São Paulo: Ática, 1989.
- ANDRADE**, Carlos Drummond de, *Hino Nacional*, En: Brejo das almas. Belo Horizonte: Os Amigos do Livro, 1934.
- ANDRADE**, Mario, *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* – Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez, Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.
- ARAUJO**, Lucinha; ECHEVERRIA, Regina, *Só as mães são felizes*, São Paulo: Editora Globo, 1997.
- ARGOLO**, José A.; **RIBEIRO**, Kátia; **FORTUNATO**, Luiz Alberto, *A direita explosiva no Brasil*, Rio de Janeiro: Editora Mauad, 1996;
- BARCELLOS**, Caco, *Abusado, o dono do morro Dona Marta*, Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.
- BARTHES**, Roland, *O rumor da língua*, São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BAUDRILLARD**, Jean, *A la sombra de las mayorías silenciosas*. Barcelona: Ed. Kairos, 1978;
- BAUDRILLARD**, Jean, *Cultura y simulacro*, Trad. por Pedro Rovira, Barcelona: Editorial Kairós, 1978.
- BAUDRILLARD**, Jean, *El intercambio simbólico y la muerte*. Venezuela: Monte Ávila Editores, 1980.
- BAUDRILLARD**, Jean, *La transparencia del mal*. Barcelona: Ed. Anagrama, 1990; *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Barcelona: Ed. Anagrama, 1991
- BAUDRILLARD**, Jean, *La ilusión y la desilusión estéticas*. Venezuela: Monte Ávila Editores, 1998; *La ilusión vital*. Madrid: Ed. Siglo XXI, 2002.
- BAUDRILLARD**, Jean, *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras* (1970). Madrid: Ed. Siglo XXI, 2009.
- BENÍCIO**, Manoel, *O Rei dos Jagunços*, Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas. 2a. edição, 1997.
- BOGGIANI**, Guido, *Os Caduveos*, Livraria Itatiaia Editora: Belo Horizonte, 1975.
- BOTELHO**, Andre; **SCHWARCZ**, Lilia Moritz (Orgs.), *Um enigma chamado Brasil: 29 interpretes e um pais*, São Paulo: Cia das Letras, 2009.
- CANCLINI**, Néstor García, “La Cultura Visual En La Época Del Posnacionalismo. ¿Quién nos va a contar la identidad?”, En: *Nueva Sociedad*, n. 127, septiembre- octubre 1993.
- CASCUDO**, Luis da Câmara, *Dicionário do folclore brasileiro*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988, pág. 85.
- CASTELLS**, Manuel, *Vol. II: El poder de la identidad*, Madrid: Alianza, 2ª ed. 2003;
- CASTORIADIS**, Cornelius, *La institución imaginaria de la sociedad, vol. 1: Marxismo y teoría revolucionaria*, Barcelona, Tusquets Editores. 1993;



- CHARTIER**, Roger. *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa, 2005;
- CHAUÍ**, Marilena. *Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.
- COHN**, Gabriel, *Sociologia da Comunicação: Teoria e Ideologia*, São Paulo: Pioneira, 1973.
- COUTINHO**, Carlos Nelson, *Cultura e Sociedade no Brasil: Ensaio sobre Idéias e Formas*, Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- COUTO**, Ronaldo Costa, *Memória viva do regime militar. Brasil 1964-1985*, Rio de Janeiro: Record, 1999.
- CUNHA**, Euclides, *Os Sertões - Campanha de Canudos*, Rio de Janeiro: Laemmert, 1a ed., 1902;
- CUNHA**, Euclides, *Os Sertões - Campanha de Canudos*, 1ª edição: Rio de Janeiro, Laemmert, 1902.
- CUNNINGHAME GRAHAM**, Robert Bontine, *A Brazilian Mystic*, Dial Press, 1919;
- CURRAN**, James; **MORLEY**, David; **WALKERDINE**, Valerie, (Org.) *El modernismo una guía básica*. En: Estudios culturales y comunicación: Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo, Barcelona: Paidós, 1998.
- DA MATA**, Roberto, *O que faz o Brasil*, Brasil, Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- DEBORD**, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Sevilla: Doble J., 2002.
- DURAND**, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general*, Madrid: Ed. Taurus, 1982;
- DURAND**, Gilbert, *Lo imaginario*, Barcelona: Ediciones del Bronce, 2000;
- FACÓ**, Rui, *Cangaceiros e Fanáticos*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 4a.ed., 1976.
- GABEIRA**, Fernando, *O que é isso, companheiro?* Rio de Janeiro, Codecri, 1979.
- GRAY**, John. *Los hombres son de Marte, las mujeres de Venus*. Madrid: Grijalbo, 2004.
- HALL**, Stuart, *Encoding and Decoding in the Television Discourse*, 1973
- HALL**, Stuart, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, 1997;
- HALL**, Stuart, *Identidades Culturais na Pós-modernidade*, Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1997.
- HALL**, Stuart; **GAY**, Paul du, *¿Quién necesita 'identidad'?* En: Cuestiones de identidad cultural. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- HOLANDA**, Sérgio Buarque de, *Raízes do Brasil*, Rio de Janeiro: José Olympio, 10ª ed. 1976.
- IANNI**, Otávio, *A idéia do Brasil moderno*, São Paulo: Brasiliense, 1992;
- IGLESIAS** Simón, Pablo, "Italia: Clásicos dell'arte", en: Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, n. 46, may. 2006, p. 6. Disponible en: <http://www.pabloiglesiassimon.com/textos/Clasicos%20dell%20arte.pdf>; Último acceso en: 14 Nov. 2012.
- ISER**, Wolfgang, *Rutas de La Interpretación*, México: Fondo de Cultura Económica, 2005;

**JAMESON**, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós, 1991.

**JASMIN**, Élise, *Cangaceiros*, São Paulo: Terceiro Nome, 2006.

**JAUSS**, Hans Robert, *Experiencia Estética Y Hermenéutica Literaria*, Madrid: Taurus, 1992;

**JAUSS**, Hans Robert, *Pequeña Apología de la Experiencia Estética*, Madrid: Paidós, 2002;

**JODELET**, Denise, “La representación social: fenómenos, concepto y teoría”, En: Moscovici, Serge (comp.). *Psicología Social II. Pensamiento y vida social*. Psicología social y problemas sociales. Barcelona: Ediciones Paidós, 1986.

**JOSÉ**, Emiliano; **MIRANDA**, Oldack, *Lamarca, o Capitão da Guerrilha*, São Paulo: Global Editora, 7a ed. 1980.

**KEHL**, Maria Rita, *Eu vi um Brasil na TV*, En: **SIMÕES**, Inimá, **COSTA**, Alcir Henrique da e **KEHL**; Maria Rita. *Um país no ar - História a tv brasileira em três canais*. São Paulo: brasiliense, 1986.

**KRISCHKE**, Jair, “Os verdadeiros responsáveis pelo atentado do Riocentro. Entrevista especial com Jair Krischke”, En: Instituto Humanitas Unisinos, 28 Nov. 2012, disponible en: <http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/515928-entrevista-especial-com-jair-krischke>, último acceso 23 Set. 2013;

**LÉVI-STRAUSS**, Claude, *Saudades do Brasil*, São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

**LÉVI-STRAUSS**, Claude, *Tristes Trópicos*, São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

**LLOSA**, Mario Vargas, *La guerra del fin del mundo*, Barcelona: Seix Barral, 1981.

**MACEDO SOARES**, Henrique Duque-Estrada de, *A Guerra de Canudos*, Rio de Janeiro: Typ. Altiva, 1902.

**MARCHAL**, Lucien, *Le Mage du Sertão*, Paris, 1952.

**MARTÍN-BARBERO**, Jesús, *Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século*, En: MORAES, Denis de (org.) Sociedade midiática. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

**MATTOS**, Romulo Costa, “Aldeias do Mal”, En: Revista de História. Disponible en: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/aldeias-do-mal>, último acceso en: 2 Mar. 2013.

**MELLO**, Frederico Pernambucano, *Guerreiros do sol*, São Paulo: A Girafa, 2a. ed., 2004

**MICELI** Sérgio (org.) *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984;

**MOLICA**, Fernando (org), *Dez reportagens que abalaram a ditadura*, Rio de Janeiro: Ed. Record, 2005;

**MOÑINO**, Antonio Rodríguez, “Los pliegos de cordel”, en: Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI), p. 126.

**MORENO** Martín, Florentino; **MUÑO**, Luis, *El factor humano en pantalla. Un paseo por la psicología desde el patio de butacas*, Madrid: Editorial Complutense, 2003;

**MOSCOVICI**, Serge. *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Buenos Aires: Editorial Huemul S.A., 1979.



- NÓBREGA**, Manoel da, (1517-1570) *Cartas do Brasil*, Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: EDUSP. V. I, 1988.
- NOGUEIRA**, Maria Aparecida Lopes, *O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura*, São Paulo: Palas Athena, 2002.
- OLIVEIRA**, Adriano Messias de, "Identidades em movimentos: pensando a cultura nacional por meio do cinema", En: *Katélysis* v. 7 n. 2 jul./dez. 2004 Florianópolis.
- ORTIZ**, Renato, *Cultura brasileira e identidade nacional*, São Paulo: Brasiliense, 1985.
- ORTIZ**, Renato, *A moderna tradição Brasileira*, 5ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- ORTIZ**, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 3ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- PESSOA**, Fernando, *Mensaje/ Mensagem*, Introdução de Eduardo Lourenço. Traducción de Jesús Munárriz. Edición bilingüe. Madrid, Hiperión, 1997
- POMPEU**, Renato, *Esquerda, governo e poder na América do Sul*, Revista Caros Amigos, Ano X, n.119, Fevereiro de 2007.
- REIS FILHO**, Daniel, et al. *Versões e ficções: O seqüestro da história*. São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 1997.
- RIBEIRO**, Belisa, *Bomba no Riocentro*, Rio de Janeiro: Sisa Editora, 1999.
- RIBEIRO**, Darcy, *O povo brasileiro: a evolução e o sentido do Brasil*, São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RIBEIRO**, Darcy, Kadiwéu: ensaios etnológicos sobre o saber, o azar e a beleza, Petrópolis: Vozes, 1980.
- RIDENTI**, Marcelo, "A complexidade da história recente do país", En: **REIS FILHO**, Daniel, et al. *Versões e ficções: O seqüestro da história*. São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 1997.
- RIDENTI**, Marcelo, *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*, Rio de Janeiro: Record, 2000.
- SANTILLI**, Márcio, *Os brasileiros e os índios*, São Paulo: Senac, 2000, p. 61.
- SARLO**, Beatriz, *Tempo presente: notas sobre a mudança de uma cultura*, Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- SLATER**, Candace, *A vida no Barbante – a literatura de cordel no Brasil*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- SLOTEDIJK**, Peter; Trad. al español de Miguel Ángel Vega, *Crítica de la razón cínica*, Madrid: Ediciones Siruela, 4 ed. 2007.
- STAM**, Robert. "El nacimiento del espectador", En: *Teorías del cine*, Barcelona: Paidós, 2001;
- SUASSUNA**, Ariano, "A compadecida e o romanceiro nordestino." En: Diegues Junior, M. et. Al, *Literatura popular em verso*, 1986, p. 189.
- SUASSUNA**, Ariano, *Auto da Compadecida*, Rio de Janeiro: Agir, 34ª ed., 2004.
- SUASSUNA**, Ariano, *O movimento Armorial*, 1974.

**THOMPSON**, John Brookshire, *Ideologia e Cultura Moderna: Teoria Social Crítica na era dos Meios de Comunicação de Massa*, Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

**VALENTE**, Waldemar, *Misticismo e região: Aspectos do sebastianismo nordestino*, Recife: Instituto Joaquim Nabuco, 1963; PAVÃO, Suzana Rodrigues, *A força do mito que percorre terras e tempos*, disponible en: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7120.pdf> , último acceso en 22 Feb. 2013.

**VALLADARES**, Licia do Prado, *A invenção da favela: do mito de origem à favela*, Rio de Janeiro, Editora FGV, 2005.

**VARELLA**, Drauzio, *Estação Carandiru*, São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 10.

**VARGAS**, Everton Vieira, *O legado do discurso: brasilidade e hispanidade no pensamento social brasileiro e latino-americano*, Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2007.

**VENTURA**, Zuenir, *Cidade Partida*, São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

**ZALUAR**, Alba; **ALVITO**, Marcos (org.), *Um Século de Favela*, Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004;

**ZAMIÁTIN**, Evgueni Ivánovich, *Nosotros*, Madrid: Ediciones Akal, 2008, p. 14.



## EL ROSTRO DE BRASIL EN EL CINE CONTEMPORÁNEO BRASILEÑO





## 14.1 BIBLIOGRAFÍA CINE GENERAL

- ARAÚJO**, Inácio, *Cinema: o mundo em movimento*, São Paulo: Scipione, 1995.
- AUMONT**, Jacques, *A Estética do Cinema*, Campinas: Papirus, 1995.
- AUMONT**, Jacques; **MARIE**, Michel, *Dicionário teórico e crítico de cinema*, Campinas: Papirus, 2003.
- BAZIN**, André, *O que é o cinema*, São Paulo: Brasiliense, 1981.
- BERNARDET**, Jean-Claude, *O autor no cinema*, São Paulo: Edusp/Brasiliense, 1994.
- BERNARDET**, Jean-Claude, *O que é Cinema*, São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BIOSCA**, Vicente Sánchez, *Sombras de Weimar: Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, Madrid: Verdoux, 1990;
- BONDANELLA**, Peter, *Italian cinema: from neorealism to the present*, New York –London: The Continuum International Publishing Group, 3.ed., 2004;
- BORDWELL**, David, *Narration in the Fiction Film*, Londres: Routledge, 1997.
- BRESSON**, Robert, *Notas sobre o cinematógrafo*, São Paulo: Iluminuras, 2005.
- BRUNETTA**, Gian Piero (Org.), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo económico*, Torino: Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1996;
- CAMERON**, Ian; **SHIVAS**, Mark, “Entrevista a Jean Rouch”, En: *Movie*, n. 8, Abr. 1963.
- CAPELATO**, Maria Helena; **NAPOLITANO**, Marcos; **SALIBA**, Elias Tomé; **MORETTIN**, Eduardo (orgs.), *História e cinema: Dimensões Históricas do Audiovisual*, São Paulo: Alameda Editorial, 2a ed. 2011;
- CAVALCANTI**, Alberto, *Filme e realidade*, São Paulo: Martins, 1953.
- COSTA**; Ricardo. “A outra face do espelho: Jean Rouch e o outro”. Disponible en: <http://rcfilms.com.sapo.pt/espelho.html>, último acceso en 28 Feb. 2013.
- DULCE**, José Andrés, “Mario Monicelli”, en: *Festival Internacional de Cine de San Sebastián / Filmoteca Española*, 2008.
- EISNER**, Lotte H, *La pantalla demoníaca*, Madrid: Cátedra, 1996;
- ELENA**, Alberto, *La invención del subdesarrollo: cine, tecnología y modernidad*, Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2007.
- FERRO**, Marc, *Cinema e história*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. Apud: ROSSINI, Mirian de Souza, “O corpo da nação: imagens e imaginários no cinema brasileiro”, En: *Revista FAMECOS*. Porto Alegre, n. 34, dezembro de 2007.
- FERRO**, Marc, *Historia contemporánea y cine*, Madrid: Ariel, 1995.
- GETINO**, Octavio, *Cine Iberoamericano – Los desafíos del nuevo siglo*, Buenos Aires: Fundación Centro Integral Comunicación, Cultura y Sociedad, 2007.

- GIACOVELLI**, Enrico, *La commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*, Roma: Gremese Editore, nuova edizione illustrata, riveduta e aggiornata, 1995;
- KORNIS**, Monica Almeida, "História e Cinema: um debate metodológico." En: *Revista Estudos Históricos*, Brasil, 5, jul. 1992, p. 239. Disponible en: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1940/1079>. Último acesso en: 29 Jan. 2013.
- KRACAUER**, Siegfried, *Theory of Film – The Redemption of Physical Reality*, Princeton: Princeton University Press, 1997.
- KRACKAUER**, Sigfried, *De Caligari a Hitler*, Barcelona: Ediciones Paidós, 1985.
- LAGNY**, Michèle, *O cinema como fonte de história*, En: **NÓVOA**, Jorge; **FRESSATO**, Soleni Biscouto; **FEIGELSON**, Kristian (org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Da UNESP, 2009.
- LANZONI**, Rémi Fournier, *Comedy Italian Style. The golden age of italian film comedies*, New York London: The Continuum International Publishing Group, 2008;
- LEYDA**, Jay Kino, *A History of the Russian and Soviet Film*, Nova York: MacMillan, 1960.
- MARTIN**, Marcel, *A Linguagem Cinematográfica*, São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MERTEN**, Luiz Carlos, *Cinema – Entre a Realidade e o Artifício*, Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2005.
- METZ**, Christian, *A Significação no Cinema*, São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MORIN**, Edgar, *As Estrelas: Mito e Sedução no Cinema*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- MORIN**, Edgard. *Chronique d'un film. In : Chronique d'un été*, Inter Spectacles, Paris : 1962.
- NICHOLS**, Bill, *Introdução ao documentário*, Campinas: Papyrus, 2005.
- NORA**, Apud: **ENDERS**, Armelle, "Lês lieux de mémoire, dez anos depois", En: *Estudos Históricos*, vol. 6, nº 11. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 1993. Disponible en: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/119.pdf>>; Último acesso en: 20 Ene. 2013.
- NOVA**, Cristiane. *Narrativas históricas y cinematográficas*. En: **NÓVOA**, Jorge; **FRESSATO**, Soleni Biscouto; **FEIGELSON**, Kristian (org.), *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*, Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Da UNESP, 2009.
- NÓVOA**, Jorge; **FRESSATO**, Soleni Biscouto; **FEIGELSON**, Kristian (org.), *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*, Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Da UNESP, 2009;
- PULIDO**, Javier, "Los años 20, apuntes sobre el cine expresionista alemán", En: *Miradas de cine*, Revista de actualidad y análisis cinematográfico, nº 115, octubre 2011. Disponible en: <http://www.miradas.net/2011/10/estudios/los-20-cine-expresionista-aleman.html>, último acceso en: 21 Ene. 2013.
- ROSENSTONE**, Robert, *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona: Ariel, 1997.
- ROUCH**, Jean; **MORIN**, Edgar, *Chronique d'un été*, Paris: Domaine Cinéma, 1962.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA**, Antonio (coord.), *Diccionario de creación cinematográfica*, Barcelona: Editorial Ariel, 2003.

- SARLO**, Beatriz, *Tempo presente: notas sobre a mudança de uma cultura*, Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- SKAL**, David J, *Monster show: Una historia cultural del horror*, Madrid: Valdemar, 2008.
- SORLIN**, Pierre, *Sociología del Cine*, México: Fondo de Cultura Económica, 1977.
- SORLIN**, Pierre, *Sociologie du Cinéma*, Paris: Aubier Montaigne, 1977.
- STAM**, Robert, *Introdução à teoria do cinema*, Campinas: Papirus, 2003.
- TIRRI**, Néstor, *Habíamos amado tanto a Cinecittà*, Buenos Aires, Paidós, 2006.
- TURNER**, Graeme, *Cinema como Prática Social*, São Paulo: Summus, 1997.
- VELLEGGIA**, Susana, *Cine: Entre el espectáculo y la realidad*, Mexico City: Claves Latinoamericanas, 1986.
- XAVIER**, Ismail, *O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.





## 14.2. BIBLIOGRAFÍA CINE BRASILEÑO

- ALMEIDA**, Cláudio Aguiar, *O cinema como "agitador de almas": Argila, uma cena do Estado Novo*, São Paulo, Annablume / Fapesp, 1999.
- AMÂNCIO**, Tunico, *Artes e Manhas da Embrafilme: Cinema Estatal Brasileiro em sua Época de Ouro (1977-1981)*, Niterói, RJ: EdUFF, 2000;
- AMAR RODRÍGUEZ**, Víctor Manuel, *El Cine Nuevo Brasileño (1954-1974)*, Madrid: Dykinson, 1994.
- AUTRAN**, Arthur, *O Pensamento Industrial Cinematográfico Brasileiro*, Campinas, SP: tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Multimeios, Instituto de Artes, Unicamp, 2005.
- AVELLAR**, José Carlos, "Dramaturgias do cinema brasileiro: Para um espectador desatento", En: *Cinemais*, n. 11. Maio-Junho 1998.
- AVELLAR**, José Carlos, *Literatura e cinema no Brasil*, São Paulo, Câmara Brasileira do Livro, 1994.
- AVELLAR**, José Carlos. *Dramaturgias do cinema brasileiro: Para um espectador desatento*, En: *Cinemais*, n.11. Maio-Junho 1998.
- AZEREDO**, Ely, *Olhar crítico: 50 anos de cinema brasileiro*, São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.
- BERNARDET**, Jean – Claude, *Brasil em tempo de cinema: ensaios sobre o cinema brasileiro*, 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- BERNARDET**, Jean-Claude, *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BERNARDET**, Jean-Claude, *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, 2ª Ed. São Paulo: Annablume, 2008.
- ELENA**, Alberto; **DÍAZ LÓPEZ**, Marina (eds.), *Tierra en trance: El cine latinoamericano en 100 películas*, Madrid: Alianza, 1999.
- ESCOREL**, Eduardo, *Adivinhadores de água - Pensando no cinema brasileiro*, São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- GOMES**, Paulo Emílio Salles, *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- JOHNSON**, Randal, "Brazilian Cinema Today", En: *Film Quarterly*, Vol. 31, No. 4, Summer, 1978, pp. 42-45.
- JOHNSON**, Randal, *Cinema Novo x 5: Masters of Contemporary Brazilian Film*, Austin, TX: University of Texas Press, 1984.
- JOHNSON**, Randal, "Brazilian Cinema Novo", En: *Bulletin of Latin American Research*, Vol. 3, n. 2, 1984, pp. 95-106.

- JOHNSON**, Randal, *The film industry in Brazil - Culture and state*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987.
- JOHNSON**, Randal; **STAM**, Robert, *Brazilian Cinema*, New York: Columbia University Press; Expanded Ed., 1995.
- MORAES**, Malu (coord.), *Perspectiva estética do cinema brasileiro*, Brasília: Universidade de Brasília, 1986.
- RAMOS**, Fernão (org.), *História do cinema brasileiro*, São Paulo: Círculo do Livro, 1987. (2.ed. São Paulo, Art / Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- RAMOS**, Fernão, *Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu limite*, São Paulo, Brasiliense/Embrafilme, 1987.
- RAMOS**, Fernão; **MIRANDA**, Luiz Felipe (org.), *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, São Paulo: Senac, 2000.
- RAMOS**, José Mário Ortiz, *Cinema, Estado e lutas culturais - Anos 50 / 60 / 70*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983.
- RAMOS**, José Mário Ortiz, *Televisão, publicidade e cultura de massa*, Petrópolis, Vozes, 1995.
- RIDENTI**, Marcelo, *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*, Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ROCHA**, Glauber, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963. (2.ed.ampl. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.)
- ROCHA**, Glauber, *Revolução no Cinema Novo*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- ROCHA**, Glauber. *Eztetyka del hambre*. Disponible en: [http://www.tempoglauber.com.br/espanol/t\\_estetica.html](http://www.tempoglauber.com.br/espanol/t_estetica.html); último acceso en 15 Jul. 2010.
- SARNO**, Geraldo, *Glauber Rocha e o cinema latino-americano*, Rio de Janeiro, CIEC, 1995.
- SARTO**, Ana del, "Cinema Novo and New/Third Cinema Revisited: Aesthetics, Culture and Politics", En: *Chasqui*, Vol. 34, Special Issue n. 1: Brazilian and Spanish American Literary and Cultural Encounters, 2005, pp. 78-89.
- SORIA**, Carlos Giménez, "Glauber Rocha y el "Cinema Novo" brasileño", En: *La Siega XX*, literatura, arte y cultura. Disponible en: [http://www.lasiega.org/index.php?title=Glauber\\_Rocha\\_y\\_el\\_%22Cinema\\_Novo%22\\_brasile%C3%B1o](http://www.lasiega.org/index.php?title=Glauber_Rocha_y_el_%22Cinema_Novo%22_brasile%C3%B1o). Última visita en 04 Ago. 2012.
- STAM**, Robert; **JOHNSON**, Randal, "Beyond Cinema Novo", En: *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, n. 21, November, 1979, 13-18.
- TORRES**, Augusto Martinez, *Glauber Rocha y "Cabezas cortadas"*, Anagrama, Barcelona, 1970.
- TORRES**, Augusto Martinez, *Glauber Rocha*, Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, Huelva, 1981.

**XAVIER**, Ismail, *O cinema brasileiro moderno*, São Paulo, Paz e Terra, 2001. (2.ed. São Paulo, Paz e Terra, 2004.)

**XAVIER**, Ismail, *O olhar e a cena - Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*, São Paulo, Cosac & Naif, 2003.



### 14.3 BIBLIOGRAFIA CINE BRASILEÑO CONTEMPORÂNEO

“Comédias são responsáveis por 96% da renda bruta do cinema nacional”, en: *Globo News*, 08/04/2013, disponible en: <http://g1.globo.com/globo-news/noticia/2013/04/comedias-sao-responsaveis-por-96-da-renda-bruta-do-cinema-nacional.html>; último acceso en: 05 Oct. 2013.

“Eu, Tu, Eles estréia com sucesso em Londres”, En: *O Estado de São Paulo*, 10 ago. 2001, disponible en: <http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2001/not20010811p2393.htm>, último acceso En: 17 Dez. 2012;

“Franceses fazem fila para assistir Eu Tu Eles”, En: *O Estado de São Paulo*, 28 dez. 2001, disponible en: <http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2001/not20011228p2966.htm>, último acceso En: 17 Dez. 2012;

“Notícias de um seqüestro muito particular”, En: *O Estado de S. Paulo*, 06 dez. 2002.

“TROPA de elite não é fascista”. En: *Revista da Semana*, São Paulo, 15 Out. 2007, Disponible en: [http://revistadasemana.abril.com.br/edicoes/5/doquesefala/materia\\_doquesefala\\_255483.shtml](http://revistadasemana.abril.com.br/edicoes/5/doquesefala/materia_doquesefala_255483.shtml), último acceso en: 28 Jun. 2013;

**ABREU**, Luis Alberto; **CAFFÉ**, Eliane, *Narradores de Javé*, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, roteiro – 17ª versão 2004.

**ANDRADE**, Émile Cardoso, *O cinema brasileiro contemporâneo e a invenção do sertão-mundo: errâncias a céu aberto*, Tese (Doutorado em Literatura)-Universidade de Brasília, Brasília: [s/n.], 2011.

**AQUINO**, Marçal, *O Invasor*. São Paulo: Geração Editorial, 2002

**ARANTES**, Silvana, “Após Ônibus 174, Padilha filma roteiro de PM”, En: *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 13 fev. 2006, disponible en: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u57734.shtml>, último acceso en: 8 abr.

**ARANTES**, Silvana. “Tropa de Elite” de José Padilha explica por que polícia “é o que é”. En: *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 29 Dez. 2006. Disponible en: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u67237.shtml>; último acceso en: 28 Jun. 2013;

**ARAUJO**, Inácio, “Eu Tu Eles, entroniza desejo feminino no sertão machista”, En: *Folha de S. Paulo*, 18 ago. 2000. Disponible en: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u3798.shtml>; último acceso En: 17 dez. 2012.

**ARAÚJO**, Inácio, “Massacre parece colado a filme”, En: *Folha de São Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 11 abr. 2003.

**ARAÚJO**, Inácio, *Filme Brasileiro ressurge como negócio (1995)*, En: **NESTROVSKI**, Arthur; **NETO**, Alcino Leite; [et. Al.] (org.). *Em branco e preto: artes brasileiras na Folha - 1990/2003*. São Paulo: Publi-folha, 2004.

- ARCE**, José, “Tropa de elite: acción cruda”, En: *Labutaca*, 17 Jul. 2008, disponible en: <http://criticas-de.cine.labutaca.net/tropa-de-elite-accion-cruda/>, último acceso el 07 jun. 2013.
- BABENCO**, Hector, “O cineasta dos sobreviventes,” En: *Revista Bravo!*, São Paulo: ed. 067, abr. 2003, p. 20-33. Entrevista concedida a Almir de Freitas e Michel Laub.
- BALLERINI**, Frantjesco, *Cinema Brasileiro no Século 21: reflexões de cineastas, produtores, distribuidores, exibidores, artistas, críticos e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional*, São Paulo: Summus Editorial, 2012.
- BENTES**, Ivana, “A guerra ainda é a mesma”, En: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 Sep. 1997.
- BENTES**, Ivana, “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome, En: *ALCEU: Revista de Comunicação*, Cultura e Política. v.8, n.15. jul-dez/2007. Rio de Janeiro: PUC, Dep. de Comunicação Social.
- BENTES**, Ivana, “*Cidade de Deus*” promove turismo no inferno, En: *Estado de São Paulo*, 31 Ago. de 2002.
- BENTES**, Ivana, “Da Estética à Cosmética da Fome”, *Jornal do Brasil* de 08/07/2001.
- BENTES**, Ivana, “O Copyright da miséria e os discursos sobre a exclusão”, En: *Revista Lugar Comum*, Nº 17.
- BLOCH**, Arnaldo. “Tropa de elite é fascista?” Disponible en: <http://www.oglobo.globo.com/blogs/arnaldo/#74806>, último acceso en: 28 Jun. 2013; SOUSA, Ana Paula, “Herói torturador”. En: *Carta Capital*, 10 Dez. 2007, p. 22;
- BOCCATO**, Paulo, “Cinema - Incentivos dão frutos com sabor de mercado”, En: *Revista Tela Viva*. São Paulo: Ed. Glasberg, nº 46, Abr/1996.
- BORGES**, Danielle dos Santos, *A Retomada do cinema brasileiro: Uma análise da indústria cinematográfica nacional, de 1995 a 2005*. Dissertação apresentada ao Doutorado em Ciências da Comunicação da Universidade Autônoma de Barcelona Barcelona, 2007.
- BOSCOV**, Isabela, “Uma decepção chamada Carandiru,” En: *Revista Veja*, São Paulo, Ed. 1797, 09 abr. 2003.
- BOSCOV**, Isabela. “Recorde de Contravenção”. En: *Revista Veja*, São Paulo, n. 2030, p. 86, 17 Out. 2007;
- BRAGA E VAZ DA COSTA**, Maria Helena, “Construções culturais – representações fílmicas do espaço e da identidade”, En: *Entre-Lugar*, Dourados, MS, ano 1, n. 2, 2º semestre de 2010, p. 27.
- BRAGANÇA**, Felipe, “Cidade de Deus”, En: *Revista Contracampo*. Disponible en: <http://www.contracampo.com.br/criticas/cidadedededeus.htm>, último acceso en 05 mai. 2013.
- BRAGANÇA**, Felipe, “Edifício Master”, En: *Revista Contracampo*, disponible en: <http://www.contracampo.com.br/criticas/edificiomaster.htm>, último acceso en 28 Feb. 2013.
- BRAGANÇA**, Felipe. “Carandiru, de Hector Babenco”, En: *Revista Contracampo*, abr. 2003. Disponible en: <http://contracampo.com.br/criticas/carandiru.htm>, último acceso en: 02 jun. 2013.

**BRANT**, Beto. Entrevista. Disponible en: <http://bordelsemparedes.blogspot.com.es/2011/07/entrevista-com-beto-brant.html> ; último acceso en 16 Jul. 2013.

**BRUM**, Alessandra Souza Melett, *O processo de criação artística no filme O Invasor*, Campinas, SP : [s.n.], 2003, p. 22.

**BUCCI**, Eugênio, “Lamarca tira cinema nacional do exílio”, En: Caderno 2, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 mai, 1994; **REIS**, Paulo. *Guerrilheiro relata época*. In: Caderno B *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 08 mai, 1994.

**BURCKHARDT** , Eduardo; **CAVALHEIRO**, Rodrigo, “‘Tropa de elite’, o de cómo un torturador se convierte en héroe”. En: *El País*, Madrid, 28 Jul. 2008, disponible en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2008/07/28/actualidad/1217196003\\_850215.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2008/07/28/actualidad/1217196003_850215.html); último acceso en: 28 Jun. 2013.

**BUTCHER**, Pedro, “Filme Carandiru de Babenco assume parcialidade”, En: *Folha de São Paulo. Ilustrada*; São Paulo, 27 mar. 2003.

**BUTCHER**, Pedro, *Cinema Brasileiro Hoje*, São Paulo: Publifolha, 2005.

**CAETANO**, Daniel, “Na corda bamba, roendo o osso: Sobre a estratégia narrativa de Tropa de elite”, En: *Revista Contracampo*, 13 Mar. 2008. Disponible en: <http://www.contracampo.com.br/90/artcordabamba.htm>, último acceso en: 28 Jun. 2013;

**CAETANO**, Daniel; **VALENTE**, Eduardo; **MELO**, Luís Alberto Rocha; **OLIVEIRA JR.** Luiz Carlos, 1995-2005: *Histórico de uma década*, En: CAETANO, Daniel (org.). *Cinema Brasileiro 1995-2005: revisão de uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

**CAETANO**, Maria do Rosário, *Cineastas Latino-Americanos*, São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

**CAETANO**, Maria do Rosário, *Fernando Meirelles : biografia prematura* 2ª ed., São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. Coleção *Aplauso*. Série Cinema Brasil. Coordenador geral: Rubens Ewald Filho;

**CAETANO**, Maria do Rosário, “Cinema Brasileiro (1990-2002): da Crise dos Anos Collor à Retomada,” En: *Revista Alceu. PUC-RIO*, 2007, vol. 8, n.15, p. 196.

**CAFFÉ**, Eliane, En: Revista *Época* s/d. Disponible en: <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT661520-1655,00.html> ; Último acceso en: 20 Out. 2012.

**CALIL**, Ricardo, “Se Eu Fosse Você, de Daniel Filho (Brasil, 2005)”, en: *Revista Cinética*, disponible en: <http://www.revistacinetica.com.br/seeufossevc.htm>; último acceso en 05 Oct. 2013.

**CAPELATO**, Maria Helena; **NAPOLITANO**, Marcos; **SALIBA**, Elias Tomé; **MORETTIN**, Eduardo (orgs.), *História e cinema: Dimensões Históricas do Audiovisual*, São Paulo: Alameda Editorial, 2a ed. 2011;



- CARDIA**, Nancy. “Exposição à violência: seus efeitos sobre valores e crenças em relação à violência, polícia e direitos humanos”. En: *Revista Lusotopie*, 2003, p. 326. Disponible en: <http://www.lusotopie.sciencespobordeaux.fr/cardia2003.pdf>, último acceso en: 29 Jun. 2013.
- CARDOSO**, Shirley Pereira; **CATELLI**, Rosana Elisa, *O cinema brasileiro dos anos 90 e 2000: alguns apontamentos presentes na bibliografia contemporânea*, Disponible en: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2007/resumos/R0668-1.pdf>, último acceso en 12 Feb. 2009.
- CARVALHO**, Walter, “Experiência em Terra Estrangeira”, En: CARVALHO, Walter (direção de fotografia); SALLES, Walter e THOMAS, Daniela (direção), *Terra Estrangeira*, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.
- CASTRO**, Daniel. “Bianchi eterniza o Brasil aos 500”, En: *Folha de São Paulo*, 05 mai. 2000, Ilustrada, p.01. Disponible en: <http://acervo.folha.com.br/fsp/2000/05/05/21>, último acceso en: 18 Ago. 2012;
- CEBALLOS**, Siméa Paula de Carvalho, “Mal-estar, violência e cinema: um olhar psicanalítico”, En: *Revista Memento*, V. 2, n. 1, jan.-jun. 2011, p. 6.
- CENTRAL DO BRASIL**. (SITE OFICIAL). Disponible en: <http://www.centraldobrasil.com.br>, acceso en 10 Abr. 2009.
- CHANAN**, Michael; **GONZALEZ**, Mike, “Eduardo Coutinho: el espíritu del documental”, En: *Guaragao*, Año 10, No. 22, Summer, 2006, pp. 59-66.
- CLÉBER**, Eduardo, “Mutum, de Sandra Kogut (Brasil/França, 2007)”, En: *Revista Cinética*, disponible en: <http://www.revistacinetica.com.br/mutum.htm>, último acceso en 28 oct. 2013.
- COELHO**, Marcelo, “As morais cruzadas de Cidade de Deus”, En: *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 04 set. 2002, disponible en: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/critica/ult569u885.shtml>, último acceso en: 10 mai. 2013.
- COELHO**, Marcelo, “O que ficou faltando em “Carandiru?””, En: *Folha de São Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 16 abr. 2003.
- COHEN**, Viviane. “A voz do ônibus 174,” En: *Revista Istoé Gente*, 11 nov. 2002. Disponible en: [http://www.terra.com.br/istoegente/171/reportagens/rodrigo\\_pimentel.htm](http://www.terra.com.br/istoegente/171/reportagens/rodrigo_pimentel.htm); último acceso en: 8 abr. 2013.
- COLUCCI**, Maria Beatriz, *Violência urbana e documentário brasileiro contemporâneo*. Campinas, SP: [s.n.], 2007.
- CONTI**, MARIO SERGIO, “Filme concilia colonizador e colonizado em ritmo de clipe”, En: *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 09 Nov. 2013, disponible en: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0911200121.htm>, último acceso en: 12 Mar.2013.
- CÔRTEZ**, Norma, “História, memória e derrisão em Narradores de Javé”, En: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Cuestiones del tiempo presente. Disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/59591>, último acceso en: 20 Ago. 2012.

- COUTINHO**, Eduardo. "O Cinema Documentário e a Escuta Sensível da Alteridade", En: *Ética e História Oral - Projeto História*. Revista da Pós-PUC/SP, n. 15; Educ, 1997; **GALANO**, Ana Maria e outros, "A Cumplicidade com a Vida", Entrevista com Eduardo Coutinho En: *Filme Cultura*, n. 44, Rio de Janeiro:Embrafilme, 1984;
- COUTINHO**, Eduardo. En: *Cinemais*, nº 22, março-abril 2000, p. 66.
- COUTO**, José Geraldo, "Ônibus 174' vai além da tragédia social", En: *Folha de São Paulo*, 06 dez. 2002.
- COUTO**, José Geraldo, "Filmes revelam imagens desconhecidas do NE", En: *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 30 Dez. 1995.
- DA SILVA**, Hadija Chalupe, *O filme nas telas: a distribuição do cinema nacional*, São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2010.
- DARGIS**, Manohla, "Movie review: 'Cinema, aspirins and vultures'. This Could Be the Beginning of a Brazilian Friendship", En: *New York Times*, 09 Fev. 2006. Disponível en: <http://movies2.nytimes.com/2006/02/09/movies/09vult.html>, último acesso en: 27 Fev. 2013.
- DEBS**, Sylvie, "El cine brasileño de la reactivación", Trad. Ana Sofia Campos. En: *Revista Cinémas D'Amérique Latine*, nº 12. Paris-France: ed. Press Universitaires Du Mirail (PUM), 2004.
- DÍDIMO**, Marcelo. "Baile Perfumado: o cangaço revisitado", En: **CAETANO**, M. Rosário, *Cangaço – o nordestern no cinema brasileiro*, p. 61. Disponível en: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/3025,1.shl>, último acesso en: 2 Mar. 2013.
- DORF**, Mona, Entrevista, En: *IG Cultura*, 11 Fev. 2010. Disponível en: <http://colunistas.ig.com.br/monadorf/2010/03/11/a-dura-vida-de-cineasta-no-brasil/>, último acesso en: 2 Mar. 2013.
- DUARTE**, Regina Horta *et alii*, *Imagens do Brasil: o cinema nacional e o tema da Independência*, En: *Lócus, Revista de História*, Juiz de Fora, 2000.
- EDUARDO**, Cleber, "Linha de Passe", En: *Revista Cinética*, disponível en: <http://www.revistacinetica.com.br/linhadepasse.htm>, último acesso en: 22 Jan. 2013.
- EDUARDO**, Cleber. "Suspense da vida real", En: *Revista Época*. Disponível en: <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT446285-1661,00.html>, último acesso en: 04 mai. 2013.
- EDUARDO**, Cléber; **VALENTE**, Eduardo; **GARDNIER**, Ruy. Transcrição de Cléber Eduardo e revisão de Eduardo Valente. En: *Revista Contracampo*, disponível en: <http://www.contracampo.com.br/45/entrevistacoutinho.htm>, último acesso en: 29 Feb. 2013.
- EZABELLA**, Fernanda; **SAVARESE**, Mauricio, "Walter Salles fala sobre "Linha de Passe" e adaptação de Kerouac", En: *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 16 Mai. 2008. Disponível en: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u402652.shtml>, último acesso en 01 Mar. 2013.
- FARIA**, Alan de, "A indignação de Sergio Bianchi", En: *Revista trópico*.

- FARIAS**, Fábio, “Sobre Cinema e Mercado – Entrevista com Philippe Barcinski”, En: *Revista Quatorze*.  
Disponível em: <http://revistacatorze.com.br/2010/sobre-cinema-e-mercado-entrevista-com-philippe-barcinski>, último acesso em: 22 Fev. 2013.
- FAUSTO**, Juliana, *Que história contar?* En: CAETANO, Daniel (org), *Cinema Brasileiro 1995-2005, ensaios sobre uma década*, Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- FELDMAN**, Ilana, “Ensaio: Do trânsito ao transe-to Descontrole e desorientação em Não por acaso, A Via Láctea e A Casa de Alice”, En: *Revista Cinética*. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/transitoilana.htm>, último acesso em: 1 Mar. 2013.
- FERRARI**, Márcio, “Entrevista Sandra Kogut: “Miguilim” de Guimarães Rosa chega à tela em Cannes”, En: *Uol Cinema*, disponível em: <http://subrosa3.wordpress.com/2007/05/24/guimaraes-rosa-no-cinema-mutum/>, último acesso em 28 Oct. 2013.
- FIGUEIRÔA**, Alexandre; **BEZERRA**, Cláudio; **FECHINE**, Yvana, “O documentário como encontro”, En: *Galáxia*, n.6, outubro 2003, p. 216-217. Disponível em: <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/galaxia/article/viewFile/1380/1164>, último acesso em: 29 Fev. 2013.
- FONSECA**, Vitoria Azevedo da, *O cinema na história e a história no cinema: pesquisa e criação em três experiências cinematográficas no Brasil dos anos 1990*, Tese Doutoral Universidade Fluminense, instituto de ciencias humanas, departamento de historia, Rio de Janeiro: [s.n], 2008, p. 159. Disponível em: [http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Tese-2008\\_FONSECA\\_Vitoria\\_Azevedo\\_da-S.pdf](http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Tese-2008_FONSECA_Vitoria_Azevedo_da-S.pdf); Último acesso em 22 Ago. 2012.
- FOSTER**, Lila, “Detalhes que fazem diferença”, En: *Cinética*. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/naoporacaso.htm>, último acesso em: 28 Fev. 2013.
- GABEIRA**, Fernando, *O que é isso, companheiro?*, Rio de Janeiro, Codecri, 1979.
- GÁRATE**, Manuel, “Tropa de Elite”, En: *Revista Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Imágenes en movimiento, 27 feb. 2008, disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/25672>, último acesso el 07 jun. 2013.
- GARBARZ**, Franck, “Entrevista com a diretora”, En: *Comunicado de prensa*, disponível em <http://www.mutumofilme.com.br/entrevista.htm>, último acesso em 28 oct. 2013.
- GARCÍA**, Santiago. “El film intenta justificar los medios”, disponível em: <http://www.leercine.com.ar/nota.asp?id=128>, último acesso em: 28 Jun. 2013.
- GARDNIER**, Ruy, “Se eu fosse você,” en: *Revista Contracampo*, disponível em: <http://www.contracampo.com.br/78/seeufossevoce.htm>; último acesso em: 05 Oct. 2013.
- GARDNIER**, Ruy. “Quem conspira sempre alcança”, En: *Revista Contracampo*. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/18/eutueles.htm> ; último acesso En: 17 dez. 2012.
- GATTI**, André, *A política cinematográfica no período de 1990-2000*, En: FABRIS, Mariarosaria... [et. Al.] (org.). Estudos Socine de Cinema, ano III. Porto Alegre: Sulina, 2003.

- GETINO**, Octavio, *Cine Iberoamericano – Los desafíos del nuevo siglo*, Buenos Aires: Fundación Centro Integral Comunicación, Cultura y Sociedad, 2007.
- GOMES**, Marcelo. Entrevista disponible en: <http://www.mnemocine.com.br/promo/aspirinas.htm>, último acceso en: 27 Feb. 2013.
- GONÇALVES**, Carlos Pereira, “O Sertão Líquido de Lírio Ferreira: Trajetórias do Cinema Jovem de Pernambuco – anos 1990/2000”, En: *Intercom*, 2007, p.10. Disponible en: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1557-1.pdf>; Último acceso 22 Ago. 2012.
- HAAG**, Carlos, “Historiadores debatem "Guerra de canudos", de Sergio Rezende”, En: *O Estado de São Paulo*/ Disponible en: <http://txt.estado.com.br/edicao/especial-canudos/can055.html> ; último acceso en: 05 Mai 2011.
- HAMBURGER**, Esther, “Expressões fílmicas da violência urbana contemporânea: Cidade de Deus, Notícias de uma guerra particular e Falcão, meninos do tráfico”, En: *Revista de antropologia*, São Paulo, USP, 2008, v. 51 n. 2.
- HERMANN**, Jacqueline, *Imagens de Canudos*, En: *A história vai ao cinema*. **SOARES**, Mariza de Carvalho; **FERREIRA**, Jorge. (orgs.), Rio de Janeiro: Record, 2001.
- HESEL**, Marcelo. “Ainda que moralmente condenável, filme é brilhante peça de convencimento”, En: *Omelete Cultural*, 04 Oct. 2007, disponible en: <http://omelete.uol.com.br/cinema/tropa-de-elite/>, último acceso en: 28 Jun. 2013.
- HOINEFF**, Nelson, “Descobrimento Tímido”, En: *Revista Bravo!*, São Paulo, 2000, n. 35. <http://books.google.es/books?id=rS0EAAAAMBAJ&pg=PA48&lpg=PA48&dq=marcinho+vp+trip&source=bl&ots=O87irJZqhN&sig=BoaaYeuTNMQ7yDleaFix6cx5OTw&hl=pt-BR&sa=X&ei=d5NhUdjoF8ye7AbnkoHgBg&ved=0CGoQ6AEwCQ>; último acceso en 06 Abr. 2013.
- HUGHES**, Arthur, “Re-creating the favela in o "homem que copiava" by Jorge Furtado”, En: *Latin American Research Review*, Vol. 47, No. 1, 2012, pp. 64-77.
- JABOR**, Arnaldo, “Cidade de Deus desmascara nossa crueldade”, En: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 27 ago. 2002, Caderno 2.
- JABOR**, Arnaldo, “Eu Tu Eles e Amélia dão luz ao cinema”, En: *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 22 Ago.2000, disponible en: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2208200027.htm> , último acesso En: 17 Dez. 2012; BOSCOV, Isabela, “Baião de três”, En: *Revista Veja*. São Paulo, 2000.
- JABOR**, Arnaldo. “Mulheres estão parindo um novo cinema.” En: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, Ilustrada, p. 5-7, 24 de Julio de 1995. Disponible en: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/1/24/ilustrada/18.html> ; Último acceso en: 16 Jun. 2010.
- JOHNSON**, Randal, “TV Globo, the MPA and Contemporary Brazilian Cinema”, En: *Latin American Cinema: Essays on Modernity, Gender and National Identity*. Ed. Lisa Shaw and Stephanie Dennison. North Carolina: McFarland, 2005, 11-38.

- JOHNSON**, Randal. "Post-Cinema Novo Brazilian Cinema." En: *Traditions in World Cinema*. Ed. Steven Jay Schneider, Linda Badley and R. Barton Palmer. Edinburgh: Edinburgh University Press; New Brunswick: Rutgers University Press, 2006, 117-129.
- JOHNSON**, Randal, "The Brazilian Retomada and Global Hollywood," En: *History and Society: Argentinian and Brazilian Cinema since the 1980s*. Ed. Gastón Lillo and Walter Moser. Ottawa: Legas Publishing, 2007, 87-100.
- JORGE**, Marina Soler, *Cultura Popular no cinema brasileiro dos anos 90*, São Paulo: Editora Arte e cultura: Fapesp, 2009.
- KIELING**, César, *Utopia e identidade em Terra Estrangeira*, Campinas, SP: [s.n.], 2003.
- LABAKI**, Amir (Orgs.), *O cinema do real*, São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- LABAKI**, Amir, *O cinema brasileiro: de O pagador de promessas a Central do Brasil*, 2.ed. São Paulo: PubliFolha, 1998.
- LEÃO**, Renata, "Páginas Negras", En: *Revista Trip*, n.95, nov. 2001, p.10. Disponible versión digital en: <http://books.google.es/books?id=rS0EAAAAMBAJ&pg=PA48&lpg=PA48&dq=marcinho+vp+trip&source=bl&ots=O87irJZqhN&sig=BoaaYeuTNMQ7yDleaFix6cx5OTw&hl=pt-BR&sa=X&ei=d5NhUdjoF8ye7AbnkoHgBg&ved=0CGoQ6AEwCQ;>
- LEITE**, Márcia da Silva Pereira, "Vozes e imagens do morro: as favelas cariocas no cinema brasileiro", En: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, 2000.
- LINS**, Consuelo, "Filme mostra que a realidade está em todos nós, mas não queremos nos dar conta disso", En: *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 17 mai. 2000.
- LINS**, Consuelo, "Imagens em Metamorfose", En: *Cinemais*, n. 1, Campos dos Goytacases, 1996;
- LINS**, Consuelo, *El cine de Eduardo Coutinho: un arte del presente*, traducción Valeria Paiva. Disponible en: <http://tierraentrance.miradas.net/2010/07/ensayos/el-cine-de-eduardo-coutinho-un-arte-del-presente.html>, último acceso en 28 Feb. 2013.
- LINS**, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- LUND**, Kátia, Entrevista, En: *Revista TPM*, disponible en: <http://revistatpm.uol.com.br/13/vermelhas/01.htm>, último acceso en: 06 abr. 2013.
- MACEDO**, Valéria, "Campo e Contracampo: Eduardo Coutinho e a Câmera da Dura Sorte", En: *Sexta-feira*, n. 2, São Paulo: Pletora Ltda., 1998.
- MACIEL**, Kátia, "O cinema brasileiro contemporâneo", En: *Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais*, 1998, vol. 11, p. 47-78.
- MANZON**, Melina Izar. *O Cinema da Retomada: Estado e Cinema no Brasil da Dissolução da Embrafilme à criação da ANCINE*. Dissertação de Mestrado, Campinas, UNICAMP, IFCH, 2006.

- MARCOS**, Tadeu, “Entrevista Daniela Thomas”, En: *Cinema em cena*, disponible en: <http://www.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/noticias/ler.php?cdnoticia=735>, último acceso en: 22 Jan. 2013.
- MARTINS**, Marco Antônio; **VENTURA**, Mauro. Ator envolvido em pirataria de 'Tropa de elite' presta depoimento. En: *O Globo*, 30 Ago. 2007. Disponible en: <http://oglobo.globo.com/cultura/ator-envolvido-em-pirataria-de-tropa-de-elite-presta-depoimento-4158456>, último acceso en: 29 Jun. 2013.
- MARTINS**, Pablo, “O Anonimato en primeiro plano: Edifício Master de Eduardo Coutinho”, En: Aruanda Lab. doc, disponible en: <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/coutinho2.htm>, último acceso en 28 Feb. 2013.
- MASCARELLO**, Fernando, *Dragão da cosmética da fome contra o grande público: uma análise do elitismo da crítica da comédia da fome e de suas relações com a Universidade*, En: *Intexto*. Disponible en: <http://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/4076/4449>, último acceso en: 27 Feb. 2013.
- MATTOS**, Carlos Alberto, “Programa 274”, disponible en: <http://www.programadorabrazil.org.br/programa/274/>; último acceso en 08 mai de 2013.
- MATTOS**, Carlos Alberto. *A estratégia do Cinema Novo*. Disponible en: <http://portalliteraterra.com.br/artigos/a-estrategia-do-cinema-novo> ; último acceso en 15/07/2010.
- MEIRELLES**, Fernando, “Press Book”, disponible en: <http://cidadededeus.globo.com/>, último acceso en: 10 mai. 2013.
- MEIRELLES**, Fernando, **GARDNIER**, Ruy. En: *Revista Contracampo*. Disponible en: [http://www.contracampo.com.br/50/meirelles\\_ruy.htm](http://www.contracampo.com.br/50/meirelles_ruy.htm), último acceso en 10 mai. 2013.
- MELO**, Luis Alberto Rocha, “De passagem”, En: *Revista Contracampo*, disponible en: <http://www.contracampo.com.br/62/depassagem.htm>, último acceso en: 28 Feb. 2013.
- MELO**, Luís Alberto Rocha. “Intelectuários e a barca do atraso em Narradores de Javé.” En: *Revista Contracampo*, disponible en: <http://www.contracampo.com.br/58/javemorris.htm> . Último acceso en: 20 Out. 2012.
- MERTEN**, Luis Carlos, “‘Ônibus 174’ investiga origem da violência no País”, En: *O Estado de S. Paulo*, 06 dez. 2002.
- MERTEN**, Luis Carlos. “O delicado e intimista 'De Passagem': O diretor Ricardo Elias fala do filme que venceu Gramado e estréia hoje”. En: *Caderno 2, Estado de São Paulo*, 30 abr. 2004.
- MONASSA**, Tatiana, “A arte do choque e do engajamento: Sobre *Tropa de Elite* e sua excelência cinematográfica”, En: *Revista Contracampo*, disponible en: <http://www.contracampo.com.br/90/artchoqueengajamento.htm>, último acceso en: 2 Jun. 2013.

- MONASSA**, Tatiana, "Os inquilinos", En: *Revista Contracampo*, Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/94/critosinquilinos.htm>, último acesso em: 2 Mar. 2013.
- MORAES**, Patrícia Irina Loose de, *O Auto da Compadecida: do teatro à minissérie*, Dissertação (Mestrado em Mídia e Cultura). Marília: UNIMAR, [s.n.], 2006.
- MOTTA**, Aydano André, "Nós, a nova estética", En: *Revista Bravo!*, São Paulo, 2000, n. 35.
- MOTTA**, Paulo; **GUIBU**, Fábio, "Filmes reconstituem paixão e moda agreste", En: *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 13 Jul. 1995.
- NAGIB**, Lúcia, *Three Studies on Brazilian Films of the 90's*, Oxford: Univ. of Oxford/Centre for Brazilian Studies, 2000.
- NAGIB**, Lúcia, *O Cinema da Retomada: depoimento de 90 cineastas dos anos 90*, São Paulo, Editora 34, 2002.
- NAGIB**, Lúcia (ed.), *The New Brazilian Cinema*, London; New York: I. B. Tauris (in association with The Centre for Brazilian Studies, University of Oxford), 2003.
- NAGIB**, Lucia, *A utopia no cinema brasileiro: matizes, nostalgia, distopia*, São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- NAGIB**, Lucia, "Bianchi ridiculariza realidade brasileira", En: *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 05 mai. 2000. Disponível em: [http://www.osfilmes.com.br\\_cronicamente/materias/folha25.htm](http://www.osfilmes.com.br_cronicamente/materias/folha25.htm), último acesso em: 18 Ago. 2012;
- NORITOMI**, Roberto Tadeu, *Cinema e política - resignação e conformismo no cinema brasileiro dos anos 90*. Dissertação de Mestrado, FFLCH, Universidade de São Paulo-SP, 2003.
- NÓVOA**, Jorge; **FRESSATO**, Soleni Biscouto; **FEIGELSON**, Kristian (org.), *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*, Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Da UNESP, 2009;
- OLIVEIRA JR**, Luiz Carlos, "O Mito e a realidade do cinema brasileiro", en: *Revista Contracampo*, disponível em: <http://www.contracampo.com.br/94/pgmitorealidade.htm>; último acesso em: 05 Oct. 2013.
- OLIVEIRA**, Adriano Messias de, "Identidades em movimentos: pensando a cultura nacional por meio do cinema", En: *Katélisis* v. 7 n. 2, Florianópolis, jul./dez. 2004.
- OLIVEIRA**, Rodrigo Cássio, *A crítica da ideologia no cinema brasileiro: desengano, pragmatismo, cinismo*, Goiânia: [s.n.], 2010.
- OMIDIRE**, Félix Ayoh', "Globalization and Identity Discourse in Latin America: Caramuru and the Brazilian Foundation Myth", En: *The Global South*, Vol. 4, No. 1, Special Issue: Latin America in a Global Age, Spring, 2010, pp. 7-30.
- ORICCHIO**, Luiz Zanin, "Eu Gostei", En: *O Estado de São Paulo*, 06 dez. 2002.
- ORICCHIO**, Luiz Zanin, "'Baile Perfumado' inova filme de cangaço", En: *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, p. D17, 18 jul.1997.

- ORICCHIO**, Luiz Zanin, “A crônica de um impasse social”, En: *Estado de São Paulo*, 14 mai. 2000;
- ORICCHIO**, Luiz Zanin, “Lula vê e diz gostar de Lamarca”, En: *Caderno 2, O Estado de S. Paulo*, São Paulo: 04 Mai. 1994.
- ORICCHIO**, Luiz Zanin, “*Não por acaso*”, Cinema, Cultura & afins. En: *Estado de São Paulo*, 09 Jun. 2007. Disponível en: <http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/nao-por-acaso-2/>, último acceso en: 1 Mar. 2013.
- ORICCHIO**, Luiz Zanin, “Tropa de elite, filme fascista?” En: *O Estado de São Paulo*, São Paulo, seção Cinema, Atualidades, 26 Set. 2007. Disponível en: <http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/2007/09/>, último acceso en: 28 Jun. 2013;
- ORICCHIO**, Luiz Zanin, *Cinema da Retomada alimenta o mito da diversidade*, En: *Revista de Cinema*. São Paulo: Ed. Krahô, Ano III, nº 35, Mar/2003.
- ORICCHIO**, Luiz Zanin, *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*, São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- OTTONE**, Giovanni (Ed.), *Terra Brasil 95-05. El renacimiento del cine brasileño*, Festival Internacional de Cine de Las Palmas. Madrid: T&B editores, 2005.
- PADILHA**, José, “Comentarios del director”, En: Lahiguera.net, disponible en: <http://www.lahiguera.net/cinemanía/pelicula/3876/comentario.php>, último acceso el 07 jun. 2013.
- PADILHA**, José, “Ônibus 174 é tese contra a miséria brasileira e o descaso do Estado”, En: *Gazeta Mercantil*, 06 dez. 2002, disponible en: [www.renatodelmanto.com.br/casper/Onibus\\_174\\_entrevista\\_Padilha.pdf](http://www.renatodelmanto.com.br/casper/Onibus_174_entrevista_Padilha.pdf), último acceso en: 04 mai. 2013.
- PAIVA**, Marcelo Rubens Paiva, “*Polícia Militar conta a história pela metade*”, En: *Ilustrada, Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 jun. 1994.
- PARANAGUÁ**, Paulo Antonio, “El nuevo documental brasileño, una breve reseña”, En: *Caravelle (1988-)* No. 92, Cinémas du réel en Amérique latine (XXI<sup>e</sup> siècle) (Juin 2009), pp. 57-69.
- PARENTE**, André, *Ensaio sobre o cinema do simulacro: Cinema existencial, cinema estrutural e cinema brasileiro contemporâneo*, Rio de Janeiro: Editora Pazulin: Núcleo de Tecnologia da Imagem, ECO-UFRJ, 1998.
- PELEGRINI**, Tania, “As vozes da violencia na cultura brasileira contemporânea” En: *Revista critica marxista*, p. 140, 141.
- PELEGRINI**, Tânia; **SIMIS**, Anita. “O audiovisual brasileiro dos anos 90: questão estética ou econômica?” Disponível en <http://lasa.international.pitt.edu/LASA98/Simis-Pellegrini.pdf> , último acceso en 28 jun. 2010.



- PIRES**, Lucas Rodrigues, “Babenco traz sua visão do país Carandiru”, En: *Digestivo cultural*, São Paulo, 17 abr. 2003, disponible en: [http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1022&titulo=Babenco\\_traz\\_sua\\_visao\\_do\\_pais\\_Carandiru](http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1022&titulo=Babenco_traz_sua_visao_do_pais_Carandiru), último acceso en: 04 jun. 2013.
- RAMOS**, Lázaro, entrevista de Giuseppe Zani, en: *Revista Studiorama*, disponible en: [http://www.casacinepoa.com.br/site\\_antigo/homem/entrevista\\_lazaro.htm](http://www.casacinepoa.com.br/site_antigo/homem/entrevista_lazaro.htm); último acceso en: 8 Ago. 2013.
- RANGEL**, Maria Lucia, “Entrevista Daniel Filho: “Faço pizza, mas das boas””. En: *Revista Bravo!* São Paulo, n. 138, fev. 2009.
- REIS** Filho, Daniel, et al., *Versões e ficções: O seqüestro da história*, São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1997.
- RENHA**, Lia, “Caramuru, a Invenção do Brasil”, En: Press Book, disponible en: <http://caramuru.globo.com/Caramuru/0,6993,958,00.html>, último acceso en: 12 Mar. 2013.
- ROSSINI**, Mirian de Souza, “O cinema da busca: discursos sobre identidades culturais no cinema brasileiro dos anos 90”, En: *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, nº 27, agosto 2005.
- SALLES**, João Moreira, *Imagens em conflito*, En: **LOURÃO**, Maria Dora; **LABAKI**, Amir (org.), *O cinema do real*, São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- SALLES**, Walter, ““Cinema, Aspirinas e Urubus” une forma e geografia”, En: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 Nov. 2005. Disponible en: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2711200516.htm>, último acceso en: 27 Feb. 2013.
- SALLES**, Walter, “Centro e periferia se misturam em O invasor”, En: *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 16 fev. 2002.
- SALLES**, Walter, *O documental como socorro nobre da ficção*, En: *Cinemais* n. 9, Jan – Fev, 1998.
- SALLES**, Walter; THOMAS, Daniela. *O navio, o minhocão, o corredor e a urgente necessidade de reaprender a olhar*. (entrevista) In: *Cinemais* n19. Setembro – Outubro, 1999.
- SANCHES**, Pedro Alexandre; ARANTES, Silvana, “Cazuza da ficção suprime histórias reais”, *Folha de São Paulo*, 10 Jun. 2004. Disponible en: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1006200407.htm>; último acceso en 25 Sep. 2013.
- SANT'ANNA**, Denise Bernuzzi de, “História e cinema: O que é isso?”, En: *Revista historia*, São Paulo, n. 141, 1999. Disponible en: [http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034-83091999000200010&lng=pt&nrm=iso](http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-83091999000200010&lng=pt&nrm=iso). acceso en 15 Jul. 2010.
- SCHILD**, Susana, “*Cidade de Deus*: o tiro que não saiu pela culatra”, 26 set. 2002, disponible en: <http://criticos.com.br/?p=82&cat=4>, último acceso en: 10 mai. 2013.
- SENDRÓS**, Daniel, “Dos talentosos directores brasileiros”, Entrevista a Walter Salles. En: *Revista Criterio*, n. 2280, marzo 2003, año 76. Disponible en < [www.revistacriterio.com.ar](http://www.revistacriterio.com.ar) > último acceso en 15 Jul. 2013.

- SOARES**, Luiz Eduardo, “Filme perturba até os “caveiras” de carteirinha”, En: *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 7 out. 2007. Disponível em: [http://www.estadao.com.br/suplementos/not\\_sup61253,0.htm](http://www.estadao.com.br/suplementos/not_sup61253,0.htm), último acesso em: 28 Jun. 2013;
- SOARES**, Luiz Eduardo; **BATISTA**, Andrés; **PIMENTEL**, Rodrigo; “*Elite da tropa*”, Rio de Janeiro: Editorial Objetiva, 2006.
- SOUSA**, Ana Paula, “Sergio Bianchi troca provocação por tristeza em novo filme”, En: *Folha de São Paulo*. Ilustrada, 02 Out. 2009. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u632361.shtml>, último acesso em: 2 Mar. 2013.
- TEIXEIRA**, Francisco Elinaldo, *Documentário no Brasil: tradição e transformação*, São Paulo: Summus, 2004.
- TELLES**, Vera da Silva, “Favela, favelas: interrogando mitos, dogmas e representações”, En: *Rev. bras. Ci. Soc.*, 2006, vol.21, n.62, pp. 141-143, disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69092006000300011>, último acesso em: 2 Mar. 2013
- TERRA**, Renato. “A terra de Meirelles.” En: *Revista Piauí*, ed. 68, Figuras da sétima arte, Mai. 2012, disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-68/figuras-da-setima-arte/a-terra-de-meirelles>, último acesso em 05 mai. 2013.
- VALENTE**, Eduardo, “Cinema de/por mulheres: Kogut, Breillat, Kawase, Bonnaire, Katz”, en: *Revista Cinética*, disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cannes07mulheres.htm>, último acesso 30 Oct. 2013.
- VALENTE**, Eduardo, “O Primado do sertão”, En: *Revista Contracampo*. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/75/cinemaaspirinas.htm>, último acesso em: 27 Fev. 2013.
- VALENTE**, Eduardo. “Na terceira pessoa do documental”. En: *Revista Cinética*, Set. 2007, disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br>; último acesso em: 28 Jun. 2013.
- VARGAS**, Juan Carlos (coord.), *Tendencias del cine iberoamericano en el nuevo milenio: Argentina, Brasil, España y México*, UDG Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades/ Patronato del Festival Internacional de Cine en Guadalajara, 2011.
- VENTURA**, Roberto, “A revisão de Canudos”, En: *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!. São Paulo, 21 set. 1997.
- VENTURA**, Roberto, “A revisão de Canudos”, En: *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!. São Paulo, domingo 21 Sep. 1997.
- VIDAL**, Jô, “Baile perfumado, um filme nordestino”, En: *A Tela Demoníaca*, n.1, João Pessoa, Mar. 1995.
- VIEIRA**, João Luiz, *A Chanchada e o Cinema Carioca*, En: **RAMOS**, Fernão (Org.) *História do Cinema Brasileiro*, São Paulo: Art Editora, 1987.
- WAJNBERG**, Daniel; **TRIGO**, Luciano; **JANOT**, Marcelo; **CAMARGO**, Maria Sílvia, “Revelações sobre a vida e ponto final.” Entrevista a Eduardo Coutinho, 22 Nov. 2002. Disponível em: [www.criticos.com.br](http://www.criticos.com.br), último acesso em: 28 Feb. 2013.

- WENNECK**, Alexandre, "Entre a imagem-metáfora e a beleza vazia, o quê?", En: Revista *Contracampo*, Rio de Janeiro, n. 48, 2002. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/48/imagemmetafora.htm>, último acesso En: 17 Dez. 2012.
- WERNECK**, Alexandre, "Narradores de Javé", En: Revista *Contracampo*, disponível em: <http://www.contracampo.com.br/58/narradoresdejave.htm> ; Último acesso em: 21 Ago. 2012.
- XAVIER**, Ismail (org.), *O que é cinema*, São Paulo: Brasiliense, 2000, pp. 113-114.
- XAVIER**, Ismail, "Olhar 'neutro' e banalização: *O que é isso companheiro?*", En: *Praga, estudos marxistas*. São Paulo, HUCITEC, n. 3, 1997.
- XAVIER**, Ismail, "Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados", En: *Novos estud. - CEBRAP*, São Paulo, n. 75, Julio 2006, p. 141. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002006000200010&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002006000200010&lng=en&nrm=iso); último acesso em 08 Ago 2013.
- XAVIER**, Ismail, "De Passagem", disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/promo/promocaodepassagem.htm>, último acesso em: 28 Feb. 2013.
- XAVIER**, Ismail, "Dramaturgias do cinema brasileiro – Inventar narrativas (para dar conta das experiências contemporâneas)", En: *Cinemas*, Vol.11: 79.120, maio/jun. 1998.
- XAVIER**, Ismail, "Encontros inesperados: entrevista com Ismail Xavier", En: CONTI, Mario Sergio, *Folha de São Paulo*, Editoria MAIS!, 03 dez. 2000, p.8-13.
- XAVIER**, Ismail, "Humanizadores do Inevitável", In: ALCEU: Revista de Comunicação, Cultura e Política. v.8, n.15. jul-dez/2007. Rio de Janeiro: PUC, Dep. de Comunicação Social, pp. 256-270.
- XAVIER**, Ismail, "Microcosmo em celuloide", En: *Folha de São Paulo*, Mais!, São Paulo, 01 dez. 2002.
- XAVIER**, Ismail, "O concerto do ressentimento nacional", En: Revista *Olhar crítico*. Disponível em: [http://200.189.113.123/diaadia/diadia/arquivos/Image/conteudo/veiculos\\_de\\_comunicacao/SIN/SIN08/SIN08\\_08.PDF](http://200.189.113.123/diaadia/diadia/arquivos/Image/conteudo/veiculos_de_comunicacao/SIN/SIN08/SIN08_08.PDF)
- XAVIER**, Ismail, MENDES, Adilson (org.), *O cinema Brasileiro dos anos 90*, En: Revista Praga, n.9, 2000. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.
- XEXÉO**, Alexandre, "O chocante é a platéia", En: O Globo, 26 Sep. 2007, disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2007/09/26/297889226.asp>, último acesso em: 28 Jun. 2013.

## EL ROSTRO DE BRASIL EN EL CINE CONTEMPORÁNEO BRASILEÑO





## 15. FUENTES VIDEO/DVD

**AÏNOUZ**, Karim (2011, Mai, 26), Diálogo con Marcelo Gomes y Karim Aïnouz. [archivo de video] recuperado de: <http://www.casamerica.es/pt-br/cine/cinema-aspirinas-e-urubus>, último acceso en: 8 Set. 2012.

**BARCINSKI**, Philippe, comentarios en el making of: *Não Por Acaso* [Disco compacto]. Directed by Philippe Barcinski. Brasil: Fox Film do Brasil, 2007. 1 DVD: 100 min.

**BIANCHI**, Sergio (2010, Mar. 04), entrevista Livraria Cultura, [archivo de video] recuperado de: <http://youtu.be/QglVpo1KJ9c>, último acceso en: 2 Mar. 2013.

**BRACHER**, Beatriz (2010, Feb. 23), entrevista programa Entrelinhas portal Radar cultura, [archivo de video] recuperado de: <http://youtu.be/39O78TK0Yvw>, último acceso En: 2 Mar. 2013.

**CARTOLA** (2007, Feb. 14), música: “Alvorada”, programa Ensaio mpb 1974 [archivo de video] recuperado de: <http://youtu.be/IEHA2F5cmok>, último acceso en: 2 Mai. 2013.

**CAZUZA**, *Ideologia*, [archivo de video] recuperado de: <http://youtu.be/AuZ6ubVXOoo>, último acceso en: 8 Sep. 2013.

**CAZUZA**, “Vida louca vida”, composición de Lobão interpretada por Cazuza, [archivo de video] recuperado de: <http://youtu.be/i4EIMk5WcHg>, último acceso en: 8 Sep. 2013.

**CENTRAL DO BRASIL**. Dirección: Walter Salles. Producción: Arthur Cohn, Martine de Clermont-Tonnerre. [s. l.]: Le Studio Canal; Riofilme; MACT Productions; VideoFilmes, 1998. 1 DVD: color.

**CRÔNICAMENTE INVIÁVEL**. [Disco compacto]. Directed by Sérgio Bianchi. Brasil: Versátil Home Video, 2000. 1 DVD: 102 min.

**EU TU ELES** [Disco compacto]. Directed by Andrucha Waddington. Brasil: Sony Pictures, 2000. 1 DVD: 104 min.

**FARKAS**, Pedro, comentarios en el making of: *Não Por Acaso* [Disco compacto]. Directed by Philippe Barcinski. Brasil: Fox Film do Brasil, 2007. 1 DVD: 100 min.

**GOMES**, Marcelo, (2006, Dez, 30) Cinema, Aspirins, and Vultures - Cinema, Aspirinas e Urubus, [archivo de video] recuperado de: [http://youtu.be/\\_2HfSETDhXE](http://youtu.be/_2HfSETDhXE), último acceso en: 27 Feb. 2013

**GOMES**, Marcelo, (2011, Mai, 26) Diálogo con Marcelo Gomes y Karim Aïnouz. [archivo de video] recuperado de: <http://www.casamerica.es/pt-br/cine/cinema-aspirinas-e-urubus>, último acceso en: 8 Set. 2012.

**LUND**, Kátia, declaraciones en los extras del DVD *Notícias de uma guerra particular*. [Disco compacto]. Directed by João Moreira Salles & Kátia Lund. Brasil: Video Filmes, 1999. 2 DVDs: 57 min.

**MELLO**, Bezerra Yvonne, declaraciones en el DVD *Ônibus 174*. [Disco compacto]. Directed by José Padilha & Felipe Lacerda. Brasil: Paris Filmes, 2002. 1 DVD: 150 min.

**PADILHA**, José, declaraciones en los extras del DVD *Tropa de Elite*. [Disco compacto]. Directed by José Padilha. Brasil: Universal Filmes, 2007. 1 DVD: 116 min.

**PADILHA**, José (2007, Oct. 08), entrevista José Padilha. En: Programa Jô Soares. [archivo de video] recuperado de: <http://youtu.be/zV-LkihqvKM> , último acceso en: último acceso el 07 jun. 2013.

**PINHEIRO Jr.**, Mauro, comentarios en el making of : Cinema, Aspirina e urubus [Disco compacto]. Directed by Marcelo Gomes. Brasil: Europa Filmes, 2006. 1 DVD: 101 min.

**SALLES**, João Moreira, declaraciones en los extras del DVD *Notícias de uma guerra particular*. [Disco compacto]. Directed by João Moreira Salles & Kátia Lund. Brasil: Video Filmes, 1999. 2 DVDs: 57 min.

**SALLES**, Walter (2008, Set. 27), entrevista Walter Salles .En: JungleDrums magazine. [archivo de video] recuperado de: <http://youtu.be/nzrCaFgYtCI>, último acceso En: 8 Set. 2012.

**SALLES**, Walter (2009, Nov. 26), [archivo de video] recuperado de: <http://youtu.be/oF348LjhGP4>, último acceso En: 8 Set. 2012.

**SALLES**, Walter (2009, Nov. 26), [archivo de video] recuperado de: <http://youtu.be/oF348LjhGP4>, último acceso en: 8 Set. 2012.